

Que dio espíritu a leño, vida a lino

EL GRECO

Joaquín Arnau Amo

JOAQUÍN ARNAU AMO

(Monóvar, Alicante, 1940), autor

Arquitecto, Catedrático de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia. Director de la misma en 1978 y 1983. Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Libros publicados: Jesús resucitado, Madrid, 1973; Arquitectura. Estética Empírica, Valencia, 1975; Apuntes para una historia del concepto de Arquitectura, Valencia, 1978; Música e Historia, Valencia, 1987, 1989 y 1990; La Teoría de la Arquitectura en los Tratados (3 vols.), Madrid, 1987; Palladio y la Antigüedad Clásica (2 vols.), Murcia, 1988; La obra de Joaquín Rodrigo, Valencia, 1992; 24 Ideas de Arquitectura, Valencia, 1994; Albacete, Tribuna de Arquitectura, Albacete, 1996; 72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica, Madrid, 2000; Espacios para la música, Murcia, 2005; Palladio, 1508-2008: una visión de la Antigüedad, Valencia, 2009; 70 años de Arquitectura en Albacete: 1936-2006, Albacete, 2010; Revisando el romanticismo: apuntes para una nueva arquitectura en el siglo XXI, Valencia, 2013; Arquitectura. Ritos y ritmos, Madrid, 2014; El espacio, la luz y lo santo: la arquitectura del templo cristiano, Albacete, 2014.



***Que dio espíritu a leño,
vida a lino.***

El Greco.

Joaquín Arnau Amo

© Joaquín Arnau Amo

EDITORA LITERARIA
María Elia Gutiérrez Mozo

DISEÑO y MAQUETACIÓN
David Fontcuberta Rubio
Paula Villar Pastor

ISBN: 978-84-697-9127-1

Sumario

Morada uno	12
<i>POR QUÉ AL GRECO SE LE LLAMA EL GRECO.</i>	13
<i>POR SUS PLEITOS LO CONOCERÉIS.</i>	17
<i>PERSONA Y PERSONAJE.</i>	21
<i>CRETENSE.</i>	23
Morada dos	28
<i>DE LA COLONIA A LA METRÓPOLI.</i>	29
<i>IRIS COLORES, FEBO LUCES, SI NO SOMBRAS MORFEO.</i>	30
<i>ROMA VEDUTA, FEDE PERDUTA.</i>	33
<i>NEL MEZZO DEL CAMIN.</i>	34
<i>EL MERCADO Y EL TEMPLO.</i>	36
<i>REFORMA Y CONTRARREFORMA.</i>	39
<i>PRIMEROS RETRATOS.</i>	44
<i>UNA ANTORCHA SE APAGA Y UNA CANDELA SE ENCIENDE.</i>	47
Morada tres	50
<i>LA GLORIA DE LEPANTO.</i>	51
<i>DE UNA A OTRA PENÍNSULA.</i>	54
<i>EL ALTAR Y EL TRONO.</i>	62
<i>SOÑOLIENTA BELDAD CON DULCE SAÑA.</i>	72
<i>LA MANO ABIERTA SOBRE EL PECHO PONE.</i>	74
<i>LA BELLA PECCATRICE.</i>	78
<i>Y EL QUE SE HUMILLA SERÁ ENSALZADO.</i>	85
<i>EL PINCEL... MÁS SUAVE.</i>	90

Morada cuatro	94
<i>LAS TRES CULTURAS.</i>	95
<i>LA ESCALA DE JACOB.</i>	97
<i>EL CAMPO ILUSTRADO DE ESTE MÁRMOL GRAVE.</i>	100
<i>DE LO BELLO Y LO SUBLIME.</i>	102
<i>A LA CELESTE USURPAS LOS REFLEJOS.</i>	104
<i>EL GRAN TEATRO DEL MUNDO.</i>	107
<i>ENTRE SOMBRAS Y LEJOS.</i>	115
<i>AL CÉSAR LO QUE ES DEL CÉSAR Y A DIOS LO QUE ES DE DIOS.</i>	122
<i>VIDA A LINO.</i>	126
 Morada cinco	 130
<i>IMÁGENES DE CULTO E IMÁGENES DE DEVOCIÓN.</i>	131
<i>MISTERIOS GOZOSOS, DOLOROSOS Y GLORIOSOS.</i>	134
<i>XAÎPE KEXAPITΩMÉNH.</i>	139
<i>GLORIA EN EL CIELO Y EN LA TIERRA PAZ.</i>	151
<i>DE LA VIDA DE CRISTO.</i>	158
<i>VIA CRUCIS.</i>	165
<i>EL CIRIO PASCUAL.</i>	176
<i>EN CUERPO Y ALMA.</i>	181
<i>MARIONETAS.</i>	192

Morada seis	194
<i>DEL CONVENTO TERESIANO A LA CAPILLA DEL MERCADER.</i>	195
<i>DE SOLITARIOS.</i>	202
<i>LOS DOCE.</i>	204
<i>SUPLENTES.</i>	222
<i>A VUELTAS CON EL SANTORAL.</i>	226
<i>EL VARÓN QUE TIENE CORAZÓN DE LIS.</i>	229
<i>BONETES Y GOLILLAS.</i>	236
<i>TRES RETRATOS: TRES POEMAS.</i>	239
 Morada siete	 244
<i>VISTAS Y VISIONES.</i>	246
<i>LA ENEIDA.</i>	251
<i>APOCALIPSIS.</i>	257
<i>ΚΑΙ ΕΠΙ ΓῆΣ ΕΙΡΗΝΗ.</i>	262
<i>ἸΣΑΓΓΕΛΟΙ.</i>	264
 Epílogo literario	 268
 Bibliografía	 278
 Ilustraciones	 280





Siendo yo adolescente, uno de mis profesores, el Padre Antonio, me regaló una estampa, recuerdo de su ordenación sacerdotal. Era una Virgen del Greco. Aún la conservo. Y aún me seduce: como me sedujo cuando me la regaló. O más. Porque la conciencia de la seducción no la disminuye. La memoria, que borra cuanto le place, o cuanto nos desplace, agiganta también recuerdos y emociones. Y la estampa del Padre Antonio, no solo me sigue gustando: además me trae buenos recuerdos. Es como un pequeño talismán.

Luego supe que la Virgen de la estampa forma parte de un grupo que representa a la *Sagrada Familia con santa Ana*. Y que el cuadro está en el Hospital del Cardenal Tavera, en Toledo. En él, la Virgen da de mamar al niño, que está en su regazo y se aplica al pezón de su madre con cara de pocos amigos. Ésta lo sostiene con su mano derecha, a la vez que con la izquierda comprime el seno que lo amamanta. Y el juego de manos se completa con las de san José que, con la derecha se arrebujá y con la izquierda acaricia el pie izquierdo del niño, y la derecha de santa Ana que, a su vez, acaricia la cabecita del lactante: su izquierda y la del niño se nos ocultan. Pero éste, con su derecha, ayuda a la madre a sujetar la teta.

Se cierra así el juego de las manos. Un juego que (pienso ahora) daría para un ensayo sobre las pinturas de este autor singular. En los cuadros del Greco, como en los pasos de danza de los que toman posturas y pasos, las manos son parte del lenguaje, si no su mismo origen. En la *Sagrada Familia con santa Ana* de Toledo, su coreografía parte de san José, un buen hombre que respira bondad, recatado, como lo demuestra su mano

derecha al pecho (como el célebre caballero desconocido del lienzo del Prado) y que, con la izquierda puesta en el pie izquierdo del niño, inicia la cadena de manos que ordena la composición: las derechas de la Virgen y de santa Ana que sostienen al niño, y la de éste que se une a la de su madre alrededor del pecho.

Los símbolos no están ausentes. Entre santa Ana, la Virgen y el niño, los enlaces son fuertes. Están a lo mismo. Y sus manos lo declaran. San José, en cambio, asiste como lo haría un devoto, un donante. A pesar de que el Greco lo pinta como es debido, como debió ser, joven y de buen parecer. No es el anciano que la iconografía propuso para denotar su castidad a prueba de bomba. Es un joven apuesto, que permanece en un segundo plano, se arrebujaba en su manto pardo, color perdurable, y solo osa con su izquierda tomarle al niño el pie izquierdo.

La escena revisitada suscita éste y otros comentarios, más o menos pertinentes (en arte lo son todos, o ninguno). Pero yo me quedo con la Virgen: a la que prefiero aislada, como la conocí en la estampa que me regaló el Padre Antonio. No conozco otra más hermosa, tierna y delicada. Y sigo creyendo que el aislarla del cuadro la hace favor. Al margen del casto José que, siendo un encanto, espera darle la vez al que contempla el lienzo. Al margen de santa Ana, otra devota que asiste al misterio como lo haría cualquiera de nosotros puestos en ese trance. Y al margen de la acción de la madre que alimenta al hijo.

Si el Greco quiso poner los ojos de la Virgen en el acto maternal que está realizando, el hecho es que se distrajo y la distrajo: la madre no mira al hijo. Su mirada está ensimismada, o más bien absorta. De ahí que el separar del conjunto la imagen de su rostro no sea un disparate. Es una Virgen meditabunda: centrada en un misterio que la sobreabunda sin sobresalto, pero con absoluta entrega. No se mira a sí misma. No mira a los demás: ni siquiera a su propio hijo. Mira ¿el porvenir? No lo sabemos. Pero respira paz.

*

Desde aquel temprano encuentro, la emoción que me despierta la pintura del Greco no me ha abandonado. Y si primero tuvo ese carácter tierno, luego se mudó en curiosidad, en interés, en gusto estético o en materia de estudio e interpretación. Porque, si en todo arte hay enigma, en el del Greco éste está en portada, antes de entrar. Es todo, menos convencional.

En la *Historia de la Orden de san Jerónimo* del Padre Sigüenza que cita Unamuno y acerca del cuadro del *Martirio de san Mauricio y la Legión Tebana*, encargo de Felipe II para El Escorial, leemos:

No le contentó a su Magestad, no es mucho; porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se veen cosas excelentes de su mano.

Al monarca, conservador como lo es todo poderoso que, por el mero hecho de serlo, se afana por conservar el poder que posee, el Greco no le *contenta*. Y no tanto le disgusta el cuadro, algo desconcertante en su ejecución, pero perfectamente legible en la historia que cuenta, como el autor, que da muestras en todo momento de manifiesta indocilidad.

El Greco es un rebelde. Y además, y por si fuera poco, alardea de serlo. De ahí que la Historia lo reconociera en su tiempo aun a su pesar, que lo relegara luego a un olvido secular y que, tras el agotamiento de los ideales clásicos, luego académicos, lo redescubra entrado el siglo veinte, para consagrarlo definitiva y universalmente.

Este vaivén histórico nos parece hoy del todo congruente. Pues, a pesar de su sólida cultura humanista, y de su ilustración antes de hora, ni barrocos, ni neoclásicos, ni siquiera románticos, pondrán en él sus ojos. Su hora le llega, a todas luces, con el impresionismo (es la hora de Cézanne y sus compinches) y la literatura lo acusa en sus escritos. Si Góngora escribió su epitafio, será la Generación del 27, con Unamuno en la antesala y Azorín a la cabeza, la que rescate a ambos, el poeta y el pintor, en un mismo acto de reconocimiento histórico y estético.

Por eso, y porque la obra de arte, como dice Adorno, es lo que llega a ser, nos parece el Greco un pintor, no solo *actual* como lo son los grandes, sino específica y eminentemente moderno: no de hoy, pero sí de un ayer cercano. Para volver a él no nos es menester un salto de cuatro centurias: nos basta con retroceder una sola (la cita de Unamuno es de 1914).

Este ensayo invita a una revisión de la obra del Greco con estancia en siete sucesivas MORADAS, desde su origen candiota hasta su definitiva sede toledana.

Morada uno

POR QUÉ AL GRECO SE LE LLAMA EL GRECO.

Han pasado cien años desde que Unamuno citara al Padre Sigüenza para recordarnos el malentendido, de todos conocido, que hubo entre el pintor recién venido a España y el rey absoluto que la gobernaba. Lo cual no es baladí: porque quizá fue la fama de la obra que Felipe II había emprendido en El Escorial el imán que atrajo a nuestro hombre de Italia, adonde había venido desde su Creta natal, atraído a su vez por las glorias de Venecia. Que el devoto monarca le cerrara las puertas de su Octava Maravilla debió ser golpe para él poco menos que mortal.

Pero el genio sobrevive. Y se instala en Toledo, sede primada de la Iglesia que el rey ampara y por la que es amparado. Y en Toledo, nuevo *fiasco*. En Toledo no se le cierran las puertas pero, a diferencia del rey, acreditado buen pagador, no se le paga. O se le escatima y regatea el valor de su obra, acudiendo a ridículas objeciones bíblicas. Segundo portazo.

A pesar de ello, el Greco permanece en Toledo. ¿Lo retiene un amor llamado Jerónima de las Cuevas? ¿Lo sujeta un hijo que se llamará Jorge Manuel? El caso es que se queda en la ciudad imperial y en ella acabará sus días, cuando Felipe II haya sido alojado definitivamente en El Escorial, su mausoleo, y un nuevo monarca, al que otros harán la corte, le haya sucedido.

1614 es la fecha cierta de la muerte del Greco: lo que no lo es la de su nacimiento, alrededor de 1541, deducida por declaraciones documentadas de su edad, año arriba, año abajo. Tres siglos han pasado desde su muerte para que su genio sea justamente apreciado y otro más para que hayamos celebrado con todos los honores el IV Centenario de su muerte. Y su nombre universal, no siendo ningún misterio, suscita no obstante, para empezar, este comentario: ¿por qué le llamamos El Greco?

Es claro que el personaje había nacido en Candía, capital de la isla de Creta. Era griego por tanto. Y cretense. Y candiota. Pero ¿por qué no le llamamos *El Griego*, como se ha dado en llamarle en las recientes antologías de su obra? O, si queremos apelar a la lengua griega de su tierra natal, “*ελληνος*”. No: le llamamos Greco, es decir, griego en italiano.

Los castellanos dan nombre italiano al forastero venido de Grecia. Lo que resume el itinerario singular de este genio nómada del Mediterráneo que acaba, como todo el mundo antes o después, volviéndose sedentario, con sede en Toledo. De natural marítimo, oriundo de una isla y con estación de paso en el archipiélago que es Venecia, opta por la tierra firme.

Ocorre, sin embargo, que la citada estación de paso lo ha marcado con sello indeleble. Para lo cual se hallaba predispuesto: no debemos pasar por alto que la Creta de su primera infancia era a la sazón colonia de la Serenísima República Veneciana. El Greco ha nacido griego en una isla mediterránea bajo dominio itálico.

De hecho, su hermano es recaudador de la República: como lo fue el apóstol Mateo y como lo es por un tiempo Cervantes, su contemporáneo seis años más joven y que solo le sobrevivirá dos, 1547-1616 (la referencia evangélica no es gratuita). Es decir, que en Venecia se halla hasta cierto punto como en casa. Y que en su cultura italiana llueve sobre mojado.

En Venecia, y en Roma, el candiota pasa a ser Il Greco. Es en Italia adonde el pintor, en tanto que maestro de un oficio recientemente ennoblecido, recibe su confirmación y, por lo tanto, el nombre que le hará famoso. A la sombra de san Marcos (Venecia) y de san Lucas: la *Accademia* que agrupa en Roma a los pintores le tiene por patrón: y el Greco toma nota. He hecho referencia a tres de los cuatro evangelistas en el camino del Greco: al cuarto, san Juan, irá a parar el pintor en la última, precisamente, de sus visiones. Su última estación.

El Griego de Toledo es, definitivamente, El Greco: artículo castellano, gentilicio italiano. No lo puede remediar. Tampoco lo quiere remediar: como demuestra en su firma de cuadros, en la que recurre al *εποιεί* griego (el *fecit* latino: lo hizo) y en sus notas escritas al margen de sus libros y otros documentos, con nula ortografía y un discurso trufado de italianismos y de helenismos (al que nos referiremos luego) a cada paso. El Griego, aun en Toledo, no deja de sentirse heleno, ni de nombrarse a la manera italiana Greco. No se integra (diríamos hoy).

¿Es demasiado soberbio? Quizá. Pero no debemos descartar otro móvil en su peculiar estrategia: el de preservar la naturaleza de su genio incontaminado. Se sabe diferente. Se quiere diferente. Por eso, prefiere hallarse enfrente y no al lado, y menos en medio. Aunque ello le valga más de un desafecto. El Padre Sigüenza tiene razón.

La lengua es para el Greco lo que la sordera ha sido para otros genios de su especie: una celda reservada. Como lo es para Góngora, su contemporáneo cordobés algo más joven, que acaso le conoció. Solo que él no necesita recurrir al artificio culterano o al conceptismo crítico: le basta su babel de griego, italiano y castellano, para preservar su distancia.

Y lo que llevamos dicho de su sobrenombre, Greco, podemos referirlo a su nombre: **Κυριακός** en griego, o su equivalente Ciriaco para nosotros, Domingo en castellano, como lo es el santo de Guzmán que lleva ese nombre, y Domenico finalmente en italiano. Pues bien, es éste nombre y no los otros dos, o tres, el que prevalece.

En cuanto al apellido, unas veces leemos Theotokopulos y otras Theotocopuli o alguna de sus derivaciones. Y en él, en todo caso, esplende su genuino origen griego, que alude a la Madre de Dios (**Θεο-τόκος**). El apellido es tal que, por mucho que se lo vulgarice, al italiano o al castellano, nos percuta, allá donde suene, con toda la franqueza del alfabeto griego.

Henos aquí, pues, ante un personaje que, con veinticinco años en su tierra natal y diez en Italia, en números redondos, se instala en Toledo adonde discurre el resto de su vida, unos cuarenta años. De él se nos dirá, y probablemente es cierto, que nadie como él ha sabido retratar el alma castellana. El caballero de la mano al pecho lo certifica. Pero debemos esa identidad, no nos equivoquemos, a su nula identificación. Porque no es de los nuestros, sabe cómo somos. Y lo plasma en sus cuadros: con esa objetividad peculiar que Lessing atribuye a la pintura.

El sujeto retratado (y nos ha legado retratos magníficos, que el mismo Velázquez no dejó de admirar) es para él un objeto: alguien ajeno, que se presta y conviene en posar, sin precaverse de la visión nada halagüeña que de él se haga. Como les sucederá a los austrias a disposición del pincel de Velázquez: o a los borbones del de Goya. Sea lo que el pintor quiera.

Y lo que quiere el pintor es darnos a entender lo que tiene enfrente: no a su lado, ni alrededor. El pintor ama la distancia. Y unas veces lo disimula (Velázquez es andaluz) y otras no (el Greco es griego y Goya es aragonés). Al Greco por forastero, como a Goya por aragonés y a Velázquez por andaluz, no le es difícil ver las cosas no tanto como se sienten cuanto como son.

En virtud de sus distancias (la del Greco es, sin duda, la mayor) nuestros tres pintores egregios averiguan el alma castellana con una hondura que los cuerpos no pueden escabullir. En nuestro caso, el del Greco, las apariencias no engañan: porque él no se deja engañar. Está, por decirlo de algún modo, fuera de juego, político y social. Es a modo de reportero que ve lo que hay y nos lo cuenta. Sin prejuicios: los que posee, como todo el mundo, son de otra tierra, de otra cultura. No son prejuicios castellanos: o manriqueños, o gongorinos.



POR SUS PLEITOS LO CONOCERÉIS.

El Greco es cristiano: no al modo oriental, ortodoxo, sino al occidental, romano. Desde la cuna. Como Venecia, él es bizantino en parte e italiano hasta cierto punto. En la Venecia de los Dogi, por eso, se halla más a sus anchas (coloca a uno de ellos en el centro de la Santa Liga, su cuadro panegírico, junto a Pío V) que en la Roma de los papas. Venecia y Roma.

En cualquier caso, Felipe II ha pactado tanto con Venecia como con Roma: Lepanto es el punto de encuentro que el susodicho cuadro ensalza. De ahí que no nos pueda sorprender la atracción que la corte española haya ejercido sobre el candiota, refrendada por ese enemigo común, que amenaza el dominio mediterráneo: el turco. De Candía a Madrid, pasando por Venecia y Roma, el objetivo guerrero es uno: se cifra en la contienda que enfrenta a Oriente y Occidente. Pues bien: en ese conflicto hunde sus raíces el genio del Greco.

Como el sol, el Greco discurre de Oriente a Occidente: de Bizancio a Roma, y más acá de Roma. Pues Roma es demasiado romana para él, demasiado pontifical. Por eso halla refugio en Toledo que, aunque sede primada de la Iglesia de Roma en España, es además la ciudad de las tres culturas, hebrea, islámica y cristiana, con las que, si no comulga, se siente implicado.

Hablamos de culturas: no de poderes. El poder, en Toledo, es único y eclesiástico: tal vez bicéfalo, papal y monárquico. Lo que queda en él, tanto de la morisma como de la judería, son huellas políticamente sofocadas, pero culturalmente efervescentes. En ese sentido nuestro hombre no tiene por qué sentirse constreñido: Toledo no es mediterránea, pero sí interracial.

En Toledo hallará el pintor Domenico caballeros venidos a menos en sus haberes, pero no en sus honras, burgueses devotos como los que más, pueblo propicio a apreciar lo que no entiende, nobles dispuestos a posar como quienes son, gentes dispuestas a hacer de santos, lo que no son, y un mundillo variopinto de supersticiosos que ama lo que se sale de lo común.

El pueblo es milagrero y el Greco está dispuesto a ilustrar sus creencias, sin darle por su comer, pero saciando su hambre de invisible. No compadrea, pero congenia con el pueblo. Congenia y pleitea. Porque, como hombre que sabe cuánto vale lo que hace, lo hace valer y no consiente que se le regatee el precio de lo que hace. Y así, toda su vida andará de pleito en pleito, defendiéndose, no a capa y espada, pero sí de litigio en litigio. Raro será que, salvo el rey, el cliente le pague lo que él estima, o que él se conforme con lo que se le ofrece.

Lo que conocemos de la historia del Greco, hombre reservado que no rinde cuentas de su vida social, y menos de su vida íntima, lo conocemos por sus pleitos que, inevitablemente, han quedado registrados en pliegos de leguleyos, tasaciones e inventarios. Lo cual nos indica el abismo interpuesto entre la estima que él tiene de sí mismo y la de sus paisanos deudores.

El pintor muestra y vende bien su obra, pero esconde su personalidad. Hasta el punto de que no sabemos a ciencia cierta si hubo matrimonio canónico entre él y Jerónima de las Cuevas, madre de su hijo Jorge Manuel, el que, con los años, queriendo ser arquitecto, seguirá el ejemplo de su padre, haciéndose pintor y primer colaborador en su taller.

Como pintor le retrata Domenico hacia 1600, en un lienzo que conserva el Museo de Sevilla, consagrándolo de ese modo para la posteridad. Y su colaboración con el progenitor es tan estrecha que en no pocos trabajos (los del Hospital de la Caridad de Illescas entre otros) las manos de padre e hijo se confunden. Como compensación, Jorge Manuel comparece, primero a nuestra derecha, bajo el manto de la Virgen de la Caridad, que lo señala como predilecto con el dedo de su mano izquierda, como él señaló en su día al difunto señor de Orgaz.

A los inventarios del heredero debemos no pocas noticias acerca del maestro, así como la continuación y acabado de algunos de sus últimos encargos, siempre enzarzados en litigios que el hijo pelea, digno sucesor del padre. Jorge Manuel Theotokopoulos es una constante, ya presente o entre bastidores, en la obra del Greco de Toledo. Él es Toledo para el cretense.

Y es más que probable su participación en la ejecución de retablos, cuya arquitectura, por mucho que se diga, el pintor juzga accidental: lo que el marco es al lienzo. En el lino, como advierte Góngora, se halla la vida, hecha de luz y de color con flagrante desdén del dibujo cuya pericia dejó demostrada el genio en Roma, para olvidarla luego.

El magnífico dibujo que el Greco nos ha legado de El Día, la escultura de Miguel Ángel que flanquea una de las tumbas mediceas en San Lorenzo de Florencia, es la prueba fehaciente de que, si el pintor no dibuja sus cuadros, es porque el dibujo no cuadra a sus intenciones. Tal vez entiende (es nuestra hipótesis) que la línea, en tanto que contorno, es de cualidad profana: rodea lo sagrado sin penetrar en ello. Ello, lo sagrado, concierne a la luz y a los colores de que ésta se reviste y luce. Para aprehender lo inaprehensible, la línea huelga.

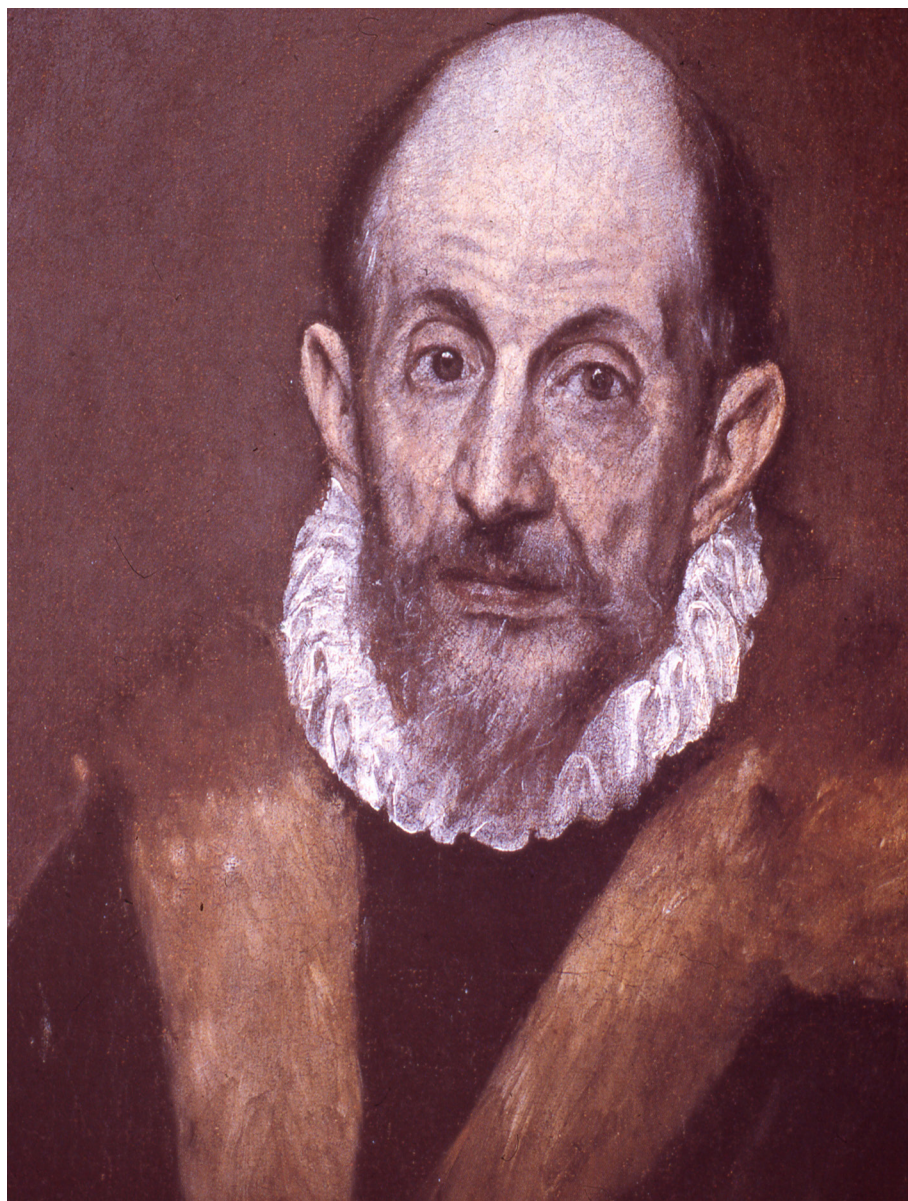


04

05

06

07



PERSONA Y PERSONAJE.

Toda arquitectura, y en particular la clásica, que en el Renacimiento italiano esplende, es, en la intuición de Hegel, *pro-fanum*: frontera del misterio, que salvaguarda, pero no toca. El peristilo es la muestra que, para el pintor, es el retablo. Bailan el uno y el otro, como profanos, al son sagrado que les tocan. Están alrededor. Alrededor (peri) de la luz. Y del color. Por eso, y lo comprobaremos en no pocos de sus cuadros, el Greco se desentende del dibujo, periférico, y atiende al color y a su lírica. Parece que le gustaba, entre paréntesis, oír música en vivo, como no podía ser en su tiempo de otro modo, mientras pintaba: como un señor. Que si la corte y el cabildo le daban la espalda, el viviría como cortesano y como canónigo.

De su rostro joven sabemos por sus grandes lienzos, en los que aparece en segundo plano, como comparsa: como lo hará Velázquez en *Las Lanzas*. En el *Martirio de san Mauricio* y *la Legión Tebana*, asoma junto al santo protagonista, que delibera desobedecer a Diocleciano y no sacrificar a los dioses. Y en el *Entierro del conde de Orgaz* él es uno entre tantos caballeros como asisten asombrados al insólito funeral que ofician san Agustín y san Esteban, bajados del cielo con tan fausto motivo. Jorge Manuel, en primer término, cuenta entre seis y ocho años.

Se supone así mismo que él es uno de los pastores que adora al Niño en la Adoración del Prado, uno de sus últimos cuadros, procedente de Santo Domingo el Antiguo de Toledo y que el autor, poco antes de morir, destinaba a la capilla que habría de alojar su sepultura. Del mismo cuadro hay una réplica en el *Metropolitan Museum* de Nueva York.

Entre unos y otro supuestos retratos se inscribe el único autorretrato reconocido del maestro, en el que la persona del autor se ve a sí misma sin el disfraz de personaje alguno. El cuadro se halla en el mismo museo neoyorkino y se da como fecha probable hacia 1600. En ese caso rondaría el Greco los 60 años, lo que no parece inverosímil, teniendo en cuenta el envejecimiento común a su época. Porque ciertamente el hombre que nos contempla, con la mirada perdida y desengañada, a la par de resignada, es un anciano.

Se ha objetado el escaso parecido de éste con los otros retratos en los que actúa como parte de una comedia, dramática desde luego, representada. Pero ¿por qué la persona habría de parecerse a sus personajes? Si por una vez el pintor se nos presenta, y no representa, como él mismo se ve, sin maquillaje, agradezcámoselo, pues es un obsequio del genio.

Y un obsequio que da que pensar. Han pasado más de diez años desde su asistencia al Entierro del conde de Orgaz y sigue siendo el caballero con la gorguera calada que siempre ha sido: pero ahora viste una pelliza y su frente se ha despejado más aún de lo que

ya lo estaba en su juventud. Y entreabre los labios: no porque vaya a hablar, sino porque acaba de hacerlo. Y esconde sus manos: como si no quisiera que se le sepa pintor, que trabaja con ellas y en ellas nos ha legado todo un lenguaje. Pero, si de callar se trata, las manos están de más.

Una vez más, Domenico impone, y nos impone, respeto. No queráis saber más allá de lo que yo os quiero contar. Busto abrigado (la meseta es fría, Toledo es frío), hombros caídos, nariz generosa, como las orejas, y manos ausentes, que se reservan para mayores menesteres. Ahora que el personaje vuelve a ser persona, se nos presenta como uno más.

Ni hace alarde de realismo (disimula lo que deja ver y no se deleita viéndolo), ni mucho menos juega a idealizarse. Con ese aspecto, en Toledo y en su tiempo, pasaría desapercibido. Es de lo que se trata. Se trata del natural, de su natural. Y de que ello no nos distraiga de lo que dicen sus ojos: naturalista y espiritualista, como dirá Unamuno.

No hay pose. No hay afectación. Parece oír a Cervantes, o mejor a Maese Pedro, cuando dice a Trujamán: *muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala*. ¿Es cuestión de modestia? En absoluto. Sabemos que ha sido, y no puede dejar de ser, hombre arrogante, vanidoso incluso. Pero sabe, cuando quiere y ahora quiere, desaparecer. Y se nos escabulle como un niño, como el que no ha roto un plato. Porque posee la refinada humildad del orgulloso. Y porque desea, sin más, que no le molesten. *Venéralo y prosigue tu camino*.

CRETENSE.

Si de la vida del Greco en Toledo, adonde ha vivido cuarenta años, o antes en Italia, donde estuvo como diez, sabemos poco, de sus primeros veinticinco en la isla de Creta aún sabemos menos. Lo único cierto es que, a su desembarco en Venecia, el pintor ya lo es: es decir, que domina su oficio. En su travesía italiana, decisiva y enjundiosa, madurará su sensibilidad y educará, o deseducará, su gusto: pero el saber hacer lo trae consigo de la isla que, en su día, se adelantó al milagro de la Grecia Clásica. Creta precede a Atenas en la Historia del Arte.

Lo poco que nos queda, y mal conservado, del pintor en su tierra nos es suficiente, sin embargo, para detectar en él una herencia bizantina y unas tradiciones que todavía perviven en la cultura mediterránea. Sirva de ejemplo la tabla que representa La dormición de la Virgen, asunto que halla amplia resonancia en la geografía del levante español.

No solo la Asunción es una de las fiestas de mayor arraigo en nuestras latitudes. Es que la iconografía que en ellas se cultiva responde punto por punto a ese modelo bizantino: el que representa a la Madre de Dios dormida. La otra estampa, gloriosa, que la muestra elevándose a los cielos, será la favorita de los italianos y halla su apoteosis en la del Tiziano en Venecia.

Cuando el mismo Greco vuelva más tarde sobre este tema, tomará nota de una y otra fuente y, fiel a su lema vertical de tierra y cielo, pondrá el sepulcro bajo el horizonte y a María en lo alto llevada por los ángeles, seres a los que rara vez, si alguna, renuncia en sus cuadros de asunto religioso que, como es bien sabido, son los más.

Pero, en su tierra, el Greco se atiene al pie de la letra a la iconografía que vemos en un fresco de 1320, en una iglesia de Gracanica (Bosnia), en el que la corte celestial en pleno asiste a la dormición de la Virgen, que reposa horizontal (*Illetaeta*: es decir, acostadita) en el centro de la composición. Los ancestros del pintor están ahí.

El mismo tema, bajo el título de Tránsito de la Virgen, ha sido tratado un siglo antes por el pincel de Andrea Mantegna y, aun de pequeño formato y, por si fuera poco, recortado su tercio superior en uno de tantos desacatos como la Historia del Arte ilustra, es la joya del Prado que algún sabio salvaría de un incendio antes que cualquiera otra. En él, la corte celeste ha sido reemplazada por apóstoles en la tierra, coronados por sólidos platillos en un alarde de rigor geométrico. Nada más lejos del espíritu del Greco, antes o después de su paso por Italia.

Otro asunto, asimismo recurrente en el arte del Greco, aunque radicalmente variado, y cuyo ensayo acomete en esta época, antes de alzar el vuelo, es san Lucas pintor de la Virgen.

La leyenda que convierte a san Lucas, discípulo de san Pablo y autor reconocido del Tercer Evangelio, escrito en lengua griega, en pintor de la Madre de Dios pertenece a eso que, para los italianos, *se non è vero, è ben trovato*. Es una leyenda afortunada a la que se apuntan pintores de todas las épocas: de Oriente y Occidente.

De hecho, cuando el Greco pinta en Creta a san Lucas pintor, quizá no presume que, cuando llegue a Roma, habrá de colegiarse, para poder ejercer, en la *Accademia di san Luca*. En todo caso, el icono del evangelista que él gratuitamente contará en el número de los doce apóstoles, no habiéndolo sido, le acompaña con su patronazgo. Y él se lo cuida.

Esta primera tabla, que conserva, muy deteriorada, el Museo Benaki de Atenas, pinta a san Lucas, al que se reconoce apenas, en el acto de pintar a la Virgen que, ella sí, se nos ofrece con todo el primor de un popular icono bizantino: popular incluso entre nosotros. Es la imagen de una devoción cosmopolita, venerada en no pocas ermitas y santuarios diversos.

Cuando andando el tiempo el Greco se enfrente de nuevo con su patrón, le hallaremos de frente, con un rostro de especial benevolencia, señalándonos con la mano derecha el libro que sostiene en la izquierda y en el que se halla estampada una deliciosa Virgen María, que ya no es el icono popular, sino la visión del propio autor, abocetada con mano maestra.

En su san Lucas (no es caso único, pero sí relevante) el Greco hace valer (la ocasión se presta a ello) su concepto de la pintura algo torpemente descrito en sus notas, en las que dice que por *esser tan universal se aze speculativa*. Porque, como hemos dicho, la literatura no era lo suyo: a la vista está. Y apela, a renglón seguido, a los *hojos de la razón*. Tal cual.

A las dos tablas citadas, añadiremos una tercera que se encuentra en el mismo museo ateniense, firmada en lengua griega como **XEIP ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ** (de mano de Domenico) y con una inscripción que reza **Θεο-τόκος** (Madre de Dios) de donde deriva el apellido. Está fechada hacia 1561-62: es La adoración de los magos. Y nos sugiere, en la ruina arquitectónica que respalda la escena, que el cretense algo sabe de las estampas que el arte italiano viene cultivando con especial dedicación, amparada por el mecenazgo de los príncipes, a propósito de ella.



10

11

12

Una antigua tradición apócrifa decidió en su día que los magos fueron tres y que eran reyes: lo que el evangelio de san Mateo, que cuenta la historia, no dice, ni deja suponer. Desde entonces, la iconografía abre su álbum de estampas a la leyenda. Y todos, señores y súbditos, que es como decir clientes y artífices, se recrean en el acontecimiento.

En el arte del Renacimiento en particular, que es el de la época del Greco, son legión las representaciones de este tributo regio a la divinidad: o lo que es lo mismo, del poder civil al eclesiástico. Y el cretense cumple en su juventud con ese tácito, o declarado, compromiso. Una sola vez, sin embargo, volverá sobre el tema (Museo Lázaro Galdiano), siendo aún joven.

Numerosas serán, en cambio, sus adoraciones de pastores, en lienzos que jalonan las sucesivas etapas de su vida y en el último de los cuales el autor, al parecer, se autorretrata. Hemos visto cómo su carácter nada adulador contribuirá a su alejamiento de la Corte y de la Iglesia. No es raro, por tanto, que la Epifanía, convertida en negocio regio, pronto le sea más bien ajena. Y acabará acomodándose a una clientela que, sin ser anónima, congenia más bien con el espíritu popular. Definitivamente, el Greco se prefiere en Belén con los pastores.



13

14

15

Morada dos

DE LA COLONIA A LA METRÓPOLI.

Como casi todo en la vida del Greco, es incierta la fecha de su viaje a Italia. Se supuso la de 1560, con menos de veinte años. Pero un documento notarial lo localiza en Candía todavía en 1566. Y en 1567, por otra parte, el Tiziano hace alusión, en una carta dirigida a Felipe II, a “un muy valioso joven discípulo mío”, sin decir su nombre, que bien pudiera ser nuestro hombre. Pues, si bien no parece que el joven Greco haya sido, en sentido literal, discípulo del anciano Tiziano, que le lleva medio siglo, en una recomendación así el eufemismo es usual.

Lo único cierto es que el Greco viaja a Venecia y conoce al Tiziano que, en la cumbre de su celebridad y casi con ochenta años, le pone a cubierto con su sombra. Y luego a Roma, donde el miniaturista croata Giulio Clovio, le presenta al cardenal Farnesio, para el que ha ilustrado un Libro de Horas, como “un joven candiota, discípulo del Tiziano, singular en la pintura”.

Tampoco es seguro que, tras esa estancia en Roma, documentada por su inscripción en la *Accademia di san Luca*, instituto corporativo que autoriza a los pintores para el ejercicio de su oficio, el Greco haya vuelto a Venecia. Ni está probado que su desdén manifiesto hacia el Juicio Final de Miguel Ángel, elevado a los altares del arte, le haya alejado de la Ciudad Santa.

Sea como fuere, el joven Greco se halla en Italia, adonde ha desembarcado, es natural, como primera providencia, en Venecia. Tengamos presente que, a la sazón, Creta es veneciana y, a su vez, Venecia es bizantina. En una u otra, el pintor navega aguas de una cultura común. Si a ello se añade que Manusso, su hermano, es recaudador de la Serenísima, este viaje iniciático cuenta con todas las bendiciones de la fortuna. En Venecia, el Greco se siente como en su propia casa.

En Venecia residen, por otra parte y en este tiempo, más de cuatro mil griegos. Y si bien nuestro hombre, fiel a su espíritu independiente, no aparece inscrito en la hermandad veneciana de pintores griegos, su hermano aduanero sí lo está en la comunidad de San Jorge. Que para eso están los hermanos: para suplirse, cuando conviene, uno a otro.

Y aunque el Greco llega a Venecia en posesión de un sólido oficio de pintor, como lo acreditan sus tablas cretenses, es en la ciudad de la laguna, y en el resto de Italia, adonde su sensibilidad alcanza la madurez. Y no tanto porque comulgue con ella, cuanto porque en ella encuentra el contraste que congenia con su sensibilidad propia.

IRIS COLORES, FEBO LUCES, SI NO SOMBRAS MORFEO.

Con aguda lucidez escribe Azorín en *El momento y la sensación*, capítulo XLIV de los que contiene el libro *Madrid*:

La gran innovación del Greco estriba en que pinta frío, cuando todos pintan caliente.

Y lo compara con Góngora, al que volveremos en más de una ocasión:

La gran innovación de Góngora consiste en que nos da la sensación aislada, cuando los demás necesitan antecedentes y consiguientes.

Hablamos de frío y de caliente, que son sendas gamas de colores. En Venecia el Greco se sumerge en la cultura del color. Pero se distancia de sus colegas venecianos: a diferencia de ellos que, al calor del Tiziano, pintan con tonos cálidos, él elegirá la paleta, invernal y nocturna, de los tonos fríos. Color sí. Pero otro color. Otros colores. No infrarrojos, sino ultravioletas.

Del color de la llama, el Greco desdeña el penacho rojizo y se adhiere al corazón pálido y azulado. Sus cuadros serán, sugiere Unamuno, “relámpagos que perduran”.

En todo caso, parece evidente que en Venecia ha hallado el genio del Greco su óptimo caldo de cultivo. El Giorgione (c1477-1510), contemporáneo de Miguel Ángel, mucho hace que entró en la leyenda: es decir, que está más vivo que cuando estaba vivo. Y Durero (1471-1528), conocido sobre todo por sus grabados, sigue presente.

Pero tres generaciones de pintores flamantes están todavía en juego: el octogenario Tiziano Vecellio (1490-1576), el maduro Jacopo Robusti, llamado el Tintoretto (1518-1594), y el joven Paolo Caliari, Veronese (1528-1588), solo trece años mayor que Domenico. Una de las razones, discutible, para suponer que el Greco vuelve a Venecia, después de su relativamente breve estancia en Roma, es precisamente el atractivo que sobre él hayan podido ejercer estos maestros, con los que comparte (dicen los historiadores y yo no lo creo) cierto manierismo.

Si ha habido en la historia un pintor no manierista, entiendo que éste es justamente el Greco: ajeno por completo al espíritu de escuela, escolástico si se quiere, que caracteriza la adscripción a una cierta *maniera* establecida y que procede desestabilizar. El Greco no es un iconoclasta: no toma una senda para desviarse de ella. Simplemente hace camino al andar.

Lo que aprehende el Greco en Venecia no es tanto un modo de hacer, que ya posee, cuanto un modo de ver el mundo: tan alejado de los consagrados iconos bizantinos, que lo han perseguido, no digo a las puertas, sino adentro mismo de la Basílica de san Marcos y al alcance de sus tesoros, como de los cánones romanos (romanos habían de ser) de la belleza suma.

Es su visión, no su oficio, ni sus modelos, lo que Venecia enriquece y sella: una visión específicamente pictórica y que autoriza a la pintura como una arte *speculativa*, bien capaz de transmitir una idea de los mundos, visible e invisible, yendo más allá de lo que la forma pura, el *uno intiero e ben finito corpo* palladiano, concibe y determina. Y el secreto está en el color. Del cual él, el Greco, habrá de encontrar la gama predilecta.

Dice bien Góngora cuando escribe, en la Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco: *Heredó Naturaleza / arte y el Arte estudio*. La Naturaleza es el principio, nada más y nada menos: la heredad que el arte hereda. Pero del Arte, a su vez, heredamos estudio: la ciencia especulativa a la que alude el pintor. Y luego, y solo luego, como notarios de esa herencia, entran al juego los colores de Iris, las luces de Febo y las sombras de Morfeo. Y con Morfeo volvemos al principio, a la naturaleza.

Pues el sueño, como advierte Unamuno, es lo más natural del mundo: luego volvemos por la puerta de lo irracional e irreal que son los sueños. En el capítulo que Unamuno dedica al Greco y es parte de su ensayo *En torno a las artes* (1914), el autor hace hincapié en la distancia que lo separa de Cervantes, contemporáneo, y lo acerca al Calderón, dos generaciones más joven, de *La vida es sueño*. Es decir, que lo que el Greco quiere pintar, y acabará pintando, son visiones del mundo: de éste y otros. Sombras de Morfeo, como dice Góngora.

Es pronto para que el Greco, en Venecia, trace su futuro. Pero ha hallado de momento el instrumento que le habilitará para ese futuro: que no es tanto el color en sí mismo, y la luz que lo acompaña, o de la que es portador e intérprete, cuanto la capacidad de ambos para vislumbrar lo invisible o, dicho de otro modo, lo sobrenatural.

Ésa es la lección de Venecia: bien aprehendida, tanto si vuelve a ella desde Roma como si no. Lo que el Greco ha visto en Venecia y elegido es su mejor parte, y no le será arrebatada. De ahí que entendamos su talante displicente en Roma, adonde, por el contrario, se tropieza con un mundo que, con sobradas razones, no es el suyo. En Roma, se siente incómodo.



ROMA VEDUTA, FEDE PERDUTA.

El mundo de Venecia, bizantino, es en parte el del Cretense, griego. El de Roma no. En Roma, Occidente pesa demasiado y Oriente demasiado poco. Roma es pontifical. Es canónica. Y por si fuera poco, en Roma, la regla del arte es el dibujo. En ello, y en otras muchas cosas, Roma está bajo el influjo de Toscana, sobre cuyos artífices se cierne la colosal sombra de Brunelleschi. La forma es su imperativo categórico: el que convoca a los genios del humanismo al ejercicio conjunto de la arquitectura, la escultura y la pintura.

La pintura de Miguel Ángel es escultórica. Y su escultura arquitectónica. O viceversa. Lo que incomoda al Greco que quiere para sí una pintura esencial, para la cual arquitecturas y esculturas servirán, como mucho, el marco: sin entorpecer su libre vuelo. Porque éstas pesan, por naturaleza, y aquélla no. Como arquitecto y escultor el Greco no pasará de mediano.

No obstante, en Roma el Greco habrá de pasar por el aro, inscribiéndose, como consta, en la *Accademia di san Luca*, para poder ejercer su arte. Y habrá de beneficiarse de los buenos oficios, cerca del cardenal Farnesio, de uno de sus empleados, el bueno de Giulio Clovio, al que compensará con un magnífico retrato. Pero todo en vano, pues acabará defenestrado.

Demasiadas dependencias para un genio (si con mayúscula o con minúscula, tanto da) como el de Thetokopoulos. Haya sido despedido, o se haya despedido, en Roma el Greco no echará raíces. Y sea que vuelva a Venecia, o que embarque directamente para España, el paso siguiente tiene como meta el Escorial de Felipe II.

En Italia, no obstante, el pintor ha dejado huella. Lo prueban las innumerables obras apócrifas que al calor de su nombre proliferarán andando el tiempo.

El Greco no ha pasado desapercibido en Italia. Y si las incertidumbres cronológicas no permiten ubicar el origen de muchas de sus obras, parece claro que su producción en esta su primera madurez no deja nada que desear. El catálogo apunta en su haber, amén del *Políptico de Módena* (anverso y reverso: un total de seis tablas), dos *Huidas a Egipto*, una *Última Cena*, una *Anunciación*, dos copias de una nueva *Adoración de los Magos*, otras dos de *Las llagas de san Francisco*, dos de una *Piedad*, un *Cristo en casa de Marta y María* y, asimismo por partida doble, *La expulsión de los mercaderes del templo* (tema en el que reincidirá) y *Cristo cura al ciego*, amén de varios retratos, el de Clovio entre otros. El llamado *Soplón* cierra esta serie.

NEL MEZZO DEL CAMIN.

A medio camino de Venecia a Roma, nos conviene hacer, si no estancia, estación al menos, en Parma, Módena y Bolonia. En la Pinacoteca Nacional de esta ciudad, universitaria como todo el mundo sabe, se halla una Última Cena que contrasta absolutamente con los modelos italianos, el de Leonardo y adyacentes, por su descarado desorden aparente.

Nada del ritmo regular, frontal y majestuoso, de los personajes en el fresco milanés *leonardesco*, que hará suyo, entre otros, nuestro Juan de Juanes. El Greco opta por una mesa más bien cuadrada, que invita a ser rodeada. Más adelante, Ribalta la convertirá en redonda, en el lienzo que preside la Iglesia del Patriarca Ribera en Valencia. Un alrededor perfecto.

Pero Theotokópulos se apunta a un juego movido de figuras, nada ceremonioso, que por si fuera poco se ve turbado por la sirvienta que asoma a la puerta izquierda, y aísla en un primer plano al traidor, al que viste de negro y sienta en un taburete a punto de caer. Judas es el protagonista de este cuadro que, a falta de cielo cubre un toldo oscuro. Parece que el pintor no sabe aún lo que quiere pero, desde luego, no tiene duda acerca de lo que no quiere. El rito bien compuesto cede la vez a un tumulto de pocos, si no desavenidos, desconcertados.

La pieza sin embargo señera de este periodo es el conocido como Político de Módena (c1567) en el que se representan *Cristo corona a un santo, o a un príncipe, o bien Alegoría del caballero cristiano* (anverso, centro), *La adoración de los pastores* y *El bautismo de Cristo* a los lados, y *Vista del Monte Sinaí* (reverso, centro) con *La anunciación* y *Adán y Eva ante el Eterno*.

En la coronación del supuesto príncipe adivinamos ya al futuro señor de Orgaz, en una escena en la que, pese a su pequeño formato, caben el cielo, la tierra y el infierno. Y notamos que, de ese infierno, derivará su autor el que devora a los turcos en su lienzo de *La Santa Liga*, que rememorará la Batalla de Lepanto y el triunfo a partes iguales hispano-véneto-romano. El inverosímil *Sinaí* que preside el dorso presagia, por su parte, el Toledo alucinante que llegará a ser fondo obsesivo de los lienzos del candiota. Y pone en el conjunto su sello bíblico.

El resto de las tablas, por lo demás, muestra una iconografía que, salvo el Adán y Eva, que parece huido de un grabado de Durero, el Greco visitará con asiduidad a lo largo de su obra. *La Anunciación* del Prado reelabora la que vemos en Módena. Y la descendencia de sus *adoraciones de pastores* y *bautismos de Cristo* veremos que es más que copiosa.



17

18



EL MERCADO Y EL TEMPLO.

No deja de ser irónico que uno de los cuadros más representativos del Greco en Italia, sobre un tema que le ha de rondar toda su vida, sea el de *La expulsión de los mercaderes del templo*. Hay una nueva versión, hacia 1600, cuyas réplicas se reparten a éste y al otro lado del Atlántico. Y una última, de pequeño formato pero gran calidad, está en San Ginés de Madrid.

La ironía concierne al tema, que describe uno de los raros momentos (la ocasión se repite, quizá, pero no hay otras ocasiones) en los que se desata la ira de Jesús: lo que al Greco, de genio tal vez destemplado, no debía desagradar. Pero lo irónico está en el motivo que la desata: el trasiego y negocio de mercancías en el lugar sagrado, semejante al comercio de las bulas que iba a ser la causa de la rebeldía del monje Lutero, origen de la escisión protestante. Se diría que había sido éste el promotor de tal manifiesto.

Pero, anécdotas aparte, la cuestión de fondo que la historia y el cuadro plantean no es otra que la incompatibilidad profunda entre el templo y el mercado: o, dicho de otro modo, entre lo sagrado y lo profano. Un asunto que viene como anillo al dedo al ideario del maestro, que contrasta lo sobrenatural con lo natural. El templo con el mercado.

Y aún hay una segunda lectura, que el autor acaso tuvo en cuenta y suscita el mercado del arte, en el que habría de verse enredado a lo largo de toda su vida, y después de ella, como acreditan sus innumerables pleitos. Porque ¿cuál es el precio del arte? ¿Cómo cotiza el genio? El trabajo puede medirse: en horas, en habilidad. Pero ¿y la inspiración?

Pintando a Cristo airado y azote en mano, acaso el Greco desahoga la defensa de su arte. Y para corroborarlo está la segunda copia del cuadro, que se halla en el *Institute of Arts* de Minneapolis, en cuyo ángulo inferior derecho el autor se autorretrata, junto al Tiziano, su maestro en Venecia, Miguel Ángel, su admirado y envidiado, y Clovio, su valedor en Roma.

El primer plano de los cuatro bustos, como asistiendo, aunque al margen, al descalabro de los mercaderes inoportunos, significa a todas luces la adhesión del gremio de artífices a la operación de limpieza que el Maestro lleva a cabo en los atrios del templo. Y de paso, el astuto Griego se codea con los maestros de la época. La inclusión del miniaturista no deja de ser un gesto de gratitud, que el arrogante candiota en modo alguno descuida, hacia el cofrade que lo avala y que nos mira como diciendo: ved lo que pasa cuando el mercado asalta el arte.





REFORMA Y CONTRARREFORMA.

Complemento justo y necesario de la *Expulsión de los mercaderes del templo* es *Cristo cura al ciego*, que se halla en la Pinacoteca Nacional de Parma.

Advirtamos, de paso, que uno y otro cuadro fueron atribuidos respectivamente en su día a Paolo Veronese y a Leandro Bassano: lo que prueba la impronta italiana que en ambos se acusa. Entre otros indicios, por las arquitecturas clásicas, semejantes a las que adornarán las calles del *Teatro Olímpico* de Vicenza, que enmarcan sus escenas.

El contraste entre uno y otro nos lo sugiere su supuesta intención, ambigua pero, a la vez, implicada en la fractura inminente que amenaza la unidad de la Iglesia. Por un lado, la avaricia de los mercaderes eclesiásticos de indulgencias (un perdón a cambio de cotizaciones), que Lutero enarbola como bandera y, por otro, la defensa de la fe a ultranza, con o sin obras, que la vista recuperada del ciego simboliza para ambos bandos. En los dos casos, católicos y protestantes tienen mucho que decir al respecto. Y en sus dos lienzos con sus réplicas (de la *curación* de Parma hay una en Dresde y otra en Nueva York) alienta la querella sobre el tráfico de lo sobrenatural y la causa de la fe.

Es obvio que, en esa querella histórica, y sangrienta, el Greco acabará cayendo del lado de la Contrarreforma: aunque su inclinación le lleve finalmente a navegar aguas propias, como lo prueba el que las dos *adoraciones de los Magos* (la del Museo Lázaro Galdiano de Madrid y la de Lausana) sellan su despedida de este tema. La escena, con fragmentos de arquitectura al fondo en ambos casos, sitúa al rey negro a la derecha y en el primero sin corona y de espaldas, en primer plano. La réplica suiza es algo más convencional.

Tres son, en cambio, las *adoraciones de los pastores*, derivadas del Tríptico de Módena: una de ellas en Milán y las otras dos en Dinamarca y Reino Unido, con planteamientos distintos en cada caso. La versión milanese parece la más personal y sugestiva: en ella, una arquitectura en ruinas subraya el horizonte que separa lo terreno de lo celeste, adonde campea el escorzo de un ángel. Puro Greco. El cuadro del museo danés se parece al anterior recortado por arriba. Y el tercero se distancia de ellos con una composición que podría haber firmado el Tintoretto: la cabaña reemplaza a la ruina clásica, la Sagrada Familia *recibe*, replegándose, la invasión de los pastores y, a lo lejos, oteamos la escena previa del *anuncio* que los ha traído adonde están.

Otro asunto que el Greco pinta por dos veces en esta etapa, y nunca más, es el de *La huida a Egipto*: asunto afín a su sensibilidad de fuga permanente. La versión temprana, que se halla en Venecia (colección particular), tiene, a pesar de su desmaño, su encanto, sintomático de las ideas que bullen en el genio inmaduro. Se diría que la palmera, que dos ángeles apartan para dar paso a los fugitivos, es la protagonista del cuadro. Serán otros los que aparten las nubes para dar paso al alma del señor de Orgaz.



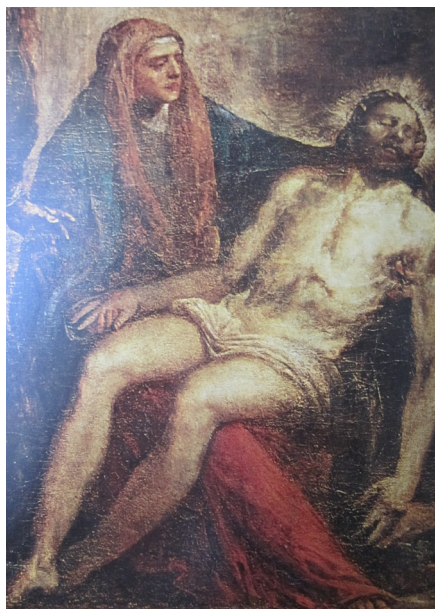


En la versión segunda, que se halla en el Museo Nacional del Prado no hay palmera, pero sí un paisaje, con su lejanía despejada, frondoso a la derecha, que el borriquillo con la Virgen y el Niño se resisten a abandonar, y desértico a la izquierda, desde donde san José hace gesto de tirar del conjunto. En ambos hay un puente: que es todo un símbolo.

Ninguno de estos lienzos es una obra maestra. Pero en todos ellos el sello del candiota se acusa con fuerza. Véase, si no, la figura de Marta, de espaldas y en primer término, con su movimiento de torsión, en la escena de *Cristo en casa de Marta y María*, un tema que el autor visita por esta sola vez. O la de Jesús que la reprende. O la de María, arrebatada, a su espalda.

Contando historias, el Greco se las pinta solo. Contradice la tesis que Lessing formulará dos siglos más tarde, a propósito de Laocoonte. Pero de esa controversia hablaremos al final de este ensayo, ya que la historia que se nos cuenta y procede de Homero, a través de Virgilio, es el tema de uno de sus penúltimos y de los más sorprendentes de sus grandes cuadros. Sepamos, no obstante, ya desde ahora, que el Greco no renuncia, ni renunciará, a usurpar a las letras el privilegio de narrar acciones.

Incluso cuando, como en *Las llagas de san Francisco* del Museo de Capodimonte, el santo al que más veces ha de prestar atención a lo largo de su carrera (de su descendencia copiosa hablaremos luego) y que ahora vemos inmerso en un convulso paisaje sin cielo de tierras removidas, se trata de un icono, todo en él, personaje y entorno, está en acción.



Una acción que solo se pliega cuando el dolor se concentra en sus pacientes. De lo que es paradigma la *Piedad*, cuyas dos versiones se hallan en Philadelphia y Nueva York, y que los estudiosos refieren, inevitablemente, a Miguel Ángel, dueño absoluto del tema desde la obra maestra que habita la Basílica de san Pedro y es la primera de la serie de sus *piedades*.

Pero el Greco se distancia, una vez más, tanto de la pieza escultórica que ha podido admirar, incluso venerar, en Roma, como de la *Piedad* póstuma del Tiziano, testamento para su tumba que no llegaría a presidir por disensiones con los frailes de Santa María en Venecia y en el que un complejo programa iconográfico alumbra un lienzo en todo fuera de serie.

Sobre un fondo de hornacina manierista, a la manera de Giulio Romano, flanqueada por las estatuas de Moisés y una Sibila, el Tiziano dispone sus cuatro figuras en línea de esbeltez decreciente, de izquierda a derecha: a saber, la Magdalena, de pie y en actitud oratoria, la Virgen sentada, Cristo muerto en sus brazos, y un varón piadoso y semidesnudo, de rodillas. ¿Se representa en él a sí mismo el autor? El caso es que, a sus pies y en el ángulo inferior del cuadro, pone su escudo y una tablilla diminuta con su retrato y el de su hijo Horacio rezando.

Claro que el susodicho personaje podría ser un san Jerónimo. No desde luego José de Arimatea o Nicodemo: su vestimenta no corresponde. Pero me inclino a creer que es el viejo pintor el que se acoge al *recordare Jesu pie* de la secuencia medieval de difuntos, a la que ha aludido con otros guiños, como el Moisés y la Sibila, eco del *teste David cum Sibylla*.



En la *Piedad* del Greco son asimismo cuatro las figuras, pero todas ellas pertenecen a la escena, en la que Cristo muerto yace en brazos (se supone) de las “tres Marías”: de frente la Virgen, y de perfil y de espaldas, respectivamente, las otras dos mujeres. El grupo se inscribe, sin forzar posturas, en una composición triangular.

La cabeza de Jesús difunto marca el horizonte del cuadro, por debajo del busto de la Madre, que mira al cielo, y por encima de las dos mujeres que le miran a él y en cuyos hombros apoya sus brazos yertos. Tres cruces al fondo izquierda se destacan contra un cielo tempestuoso, precedente de la que portará el Arcediano en *El entierro del conde de Orgaz*. El cretense es fiel a sus símbolos.

Y para cerrar el capítulo de la herencia inmediata del Políptico de Módena, nos parece sugestivo anotar el contraste entre dos *anunciaciones*, una en Madrid y otra en Florencia, en las que la escena contradice el lugar. En la del Prado, en efecto, la arquitectura organiza el cuadro: procediendo pues a la italiana. En la florentina, por el contrario, la arquitectura se nos ha *evaporado*: solo nos queda el suelo y el mueble reclinatorio en el que la Virgen se apoya, en el más puro estilo a la española o, dicho de otro modo, de los cuadros del Greco en España.

PRIMEROS RETRATOS.

Dos retratos sobresalen entre los que el cretense pinta en Italia (sin tener en cuenta sus autorretratos insertos en una de las versiones de la *Expulsión de los mercaderes*, con sus colegas notables, y en otra de las de la *Curación del ciego*, adonde se supone que asoma a la izquierda del lienzo): son los de Giulio Clovio, al que hemos aludido, y Giambattista Porta.

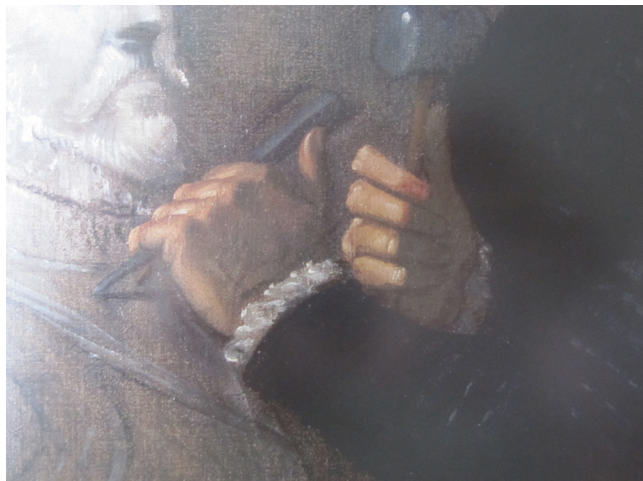
A Giulio Clovio, cuyo retrato se halla en Nápoles, se le reconoce por el *Libro de Horas* que el miniaturista ha ilustrado para Alessandro Farnesio y que sostiene abierto con su mano izquierda a la par que lo señala orgulloso con el dedo de la derecha, a la luz de una ventana que deja ver un sencillo y luminoso paisaje. La *iluminación*, como metáfora del arte que ejerce el personaje, está servida. Y el rostro lleno de nobleza acredita el respeto y afecto que el autor siente por el artífice amigo, oriundo del este como él, pero ya asentado en el estado pontificio.

En cuanto a Giambattista Porta, aristócrata napolitano, se trata de todo un personaje. También éste señala con la derecha el libro, esta vez cerrado, sobre el que posa la izquierda, como si quisiera salvaguardar los secretos que contiene. Y es que, en efecto, el retratado, ha formado un grupo de *descubridores* a los que recibe en su casa como *Accademia dei Segreti*.

Porta es físico y óptico, meteorólogo y escritor: un científico en el más pleno sentido. Lo que le acarreará problemas con la Santa Sede, que distraerá acogiéndose al refugio de las letras. Que el Greco haya simpatizado con este hombre inquieto, estricto contemporáneo suyo (1540-1615), fundador en Nápoles de una *Accademia degli Oziosi*, se comprende sin dificultad.

Hay un tercer retrato, al parecer algo posterior, pero cuya mención viene a cuento en este lugar: es el de Pompeo Leoni, escultor, al que nuestro hombre pinta en el acto de esculpir el busto de un noble en el que adivinamos la majestad propia de las estatuas que flanquean el presbiterio del Escorial, obra del mismo artífice, por encargo directo del monarca.

Leoni bien pudo ser uno de los puentes que se tienden al candiota para su traslado a la corte española. *El Escorial*, a la sazón en obras, era (Juan de Herrera, astuto estratega amén de gran arquitecto, estaba atento a que lo fuera) imán irresistible para cualesquiera artífices, con ambición y talento, en cuantas artes y oficios en él hubieran empleo. Y el Greco no vacila. Cede a la fascinación de la Octava Maravilla: y a la vez se libera de un entorno como el italiano que, si para un aprendiz sería la mejor escuela, para un maestro significaba demasiadas rivalidades.







UNA ANTORCHA SE APAGA Y UNA CANDELA SE ENCIENDE.

El 28 de agosto de 1576 muere en Venecia, a sus 86 años, Tiziano Vecellio.

Sin haber sido propiamente su discípulo, no es descabellado suponer que el Greco se siente, en cierto sentido, huérfano. Y un testimonio de su veneración y homenaje póstumo es acaso el retrato del maestro que Domenico inserta en su *Entierro de Cristo*, cuadro dramático que la crítica sitúa, ora a finales de la estancia en Italia, ora a comienzos de la española.

La escena está descrita como un apiñado tumulto, con una Magdalena que se arrastra para asir la mano del Maestro difunto que, al borde del sepulcro, cuelga de los brazos de sus enterradores, todos ellos en escorzos violentos. Sendos grupos, al fondo, presencian la escena: a la izquierda, entre otros varones, se halla el Tiziano, y a la derecha se juntan las santas mujeres. Con este lienzo, el Greco entierra una etapa y entona un canto fúnebre: todo en uno.

Y por esas mismas fechas, entre una y otra península, nos obsequia dos versiones un tanto enigmáticas de un tema profano. De la primera, *Muchacho encendiendo una candela*, una de sus dos réplicas se halla en el Museo de Capodimonte. De la segunda, *Mono, muchacho encendiendo una candela y hombre*, hay réplicas en Río de Janeiro, Londres y Edimburgo.

Si hay algún aforismo tras el cuadro, y el segundo desde luego lo sugiere, no tenemos certeza de cuál sea. Lo que sí podemos asegurar es que en el cuadro hay un relato o, dicho de otro modo, soporte literario. El Greco no es, no lo será nunca, el pintor puro que se atiene a su oficio (zapatero, a tus zapatos). Su cultura libresca está más que probada.

Pero atengámonos a lo que en estos cuadros se trasluce, tras la supuesta anécdota o la presunta moraleja. Un muchacho aviva el fuego de una candela: por lo que la posteridad le ha bautizado y le conoce como *el soplón*. Aire y fuego. ¿No son ambos elementos una constante presencia simbólica en la pintura del Greco? El aire que sublima los cuerpos (como el de María y el de Isabel en la *Visitación*) y el fuego que los consume. Como griego, Theotokopoulos sabe muy bien que, en su lengua, el espíritu es neuma (aire).

La tierra tiene cuerpo (y el cuerpo viene del barro de la tierra, según el Génesis) sólido. Y el agua lo posee. Solo el aire y el fuego, entre los cuatro elementos, carecen de él. De ahí que el espíritu se apaciente en ellos. Pentecostés, el día de la venida del Espíritu Santo, es la fiesta del Fuego y del Aire. Y uno de los mejores cuadros del Greco, que guarda el Prado.

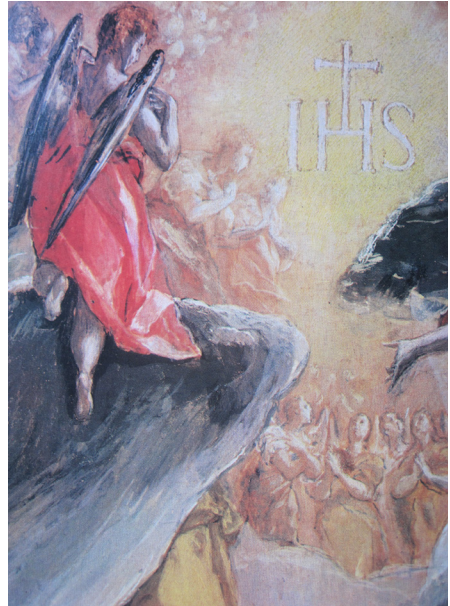
Con el soplón, el Greco inicia un estilo propio de pintura que se adhiere a lo invisible del mundo por medio de la representación del aire y el fuego. El muchacho desconocido sopla suavemente (nada de hinchar los carrillos) sobre la candela para avivar su encendido. Es como la brisa que la Biblia toma como síntoma del paso de Yahveh.

La luz de la candela ilumina el cuadro. No será la única ni la última vez que lo haga en la pintura del cretense. Es la misma que iluminará las sucesivas *adoraciones de pastores* a lo largo de su dilatada secuencia. La que, en última instancia, ilumina el rostro del autor en el cuadro póstumo que probablemente ha previsto para presidir su última morada. Ya hemos advertido que éste es uno de sus temas favoritos y al que vuelve en reiteradas ocasiones. Pues a pesar de sus ínfulas, el genio quiere ser reconocido como uno más entre los pastores.

Un secreto hilo conductor une al *pastor* del Prado, supuesto autorretrato de última hora, que contempla con arrobamiento el nacimiento de Cristo, con este chico *soplón* que cuida de alumbrar una modesta candela. Si no físico, hay algo de autorretrato, sicológico y simbólico, en este retrato anónimo, reeditado luego en medio de un *mono* y un *hombre* hecho y derecho.



Morada tres



LA GLORIA DE LEPANTO.

La Batalla de Lepanto se ha librado en 1571, cuando el Greco se halla en Italia. En ella, la *Santa Liga*, que ha unido, en la causa común contra el turco, a la Serenísima con el monarca español y la Santa Sede, ha obtenido, bajo el mando de Juan de Austria, una rotunda victoria. Cervantes, que se ha dejado en ella un brazo, la celebra. El Greco, ileso, la representa.

En la contienda han participado, por partes bien diferenciadas, la República de Venecia que, por la cuenta que le trae, ha puesto toda la carne al asador, Felipe II que, por medio de su capitán, ha controlado la estrategia del evento, y el Papa, cuya contribución, eminentemente espiritual, materialmente ha sido más bien simbólica. El caso es que han vencido.

Y esa victoria tiene para el Greco, aun sin haber participado, un gran calado. En primer lugar, porque con su viaje a Occidente, él ha tomado partido. Habrá de pasar un siglo para que su patria, Candía, vuelva a ser dominio turco. Pero, sobre todo, Lepanto ha supuesto una cierta armonía entre los ámbitos dispares que jalonan su recorrido. Venecia, de donde viene, Roma, en donde está, y Madrid, adonde irá, están por el momento a partir un piñón, como partícipes de un triunfo compartido que él, como astuto superviviente, sabrá aprovechar.



Y lo aprovecha pintando un cuadro, del que poseemos dos versiones: una dilatada que se halla ¿cómo no? en el Escorial y otra comprimida, probable estudio previo, que posee la *National Gallery* de Londres y que se supone hizo *pendant* con el boceto del mismo tamaño del *Expolio* de la Catedral de Toledo, al que luego nos referiremos.

Dos son las versiones, pero más de dos sus títulos. Al lienzo conmemorativo, en efecto, se lo conoce como *Alegoría de la Santa Liga* (es el que ha prevalecido), *El sueño de Felipe II*, *La adoración del nombre de Jesús*, *Gloria del Greco* y *Juicio Universal*. Dada la condición simbólica del cuadro, cabe todo ello y más. Todo dependerá del punto de vista.

Que el rey español sueña con la gloria está fuera de duda. Y el emblema JHS que está en el vértice de la composición justifica una lectura en clave espiritual que el Papa bendeciría de buen grado. Del autor, por otra parte, conocemos una pequeña gloria, al modo veneciano, que poco tiene que ver con ésta, salvo por la época. Y el parangón con el *Juicio Final*, muy a tono con el ego del pintor, quizá lo sugiere la figura del *Infierno*, tomada al pie de la letra de la tabla principal del *Tríptico de Módena*, en el que vemos atrapados a los vencidos.

En todo caso, parece fuera de duda que la alianza hispano-véneto-romana contra los infieles es la razón de ser de esta *alegoría* con la que el candiota se propone allanarse la ruta que le ha traído a la corte española, desde la ciudad de los *Dogí* y a través de Roma. Lo cual queda certificado por la presencia en el centro del lienzo, real y no alegórica, de Felipe II, de perfil y arrodillado, a la derecha, frente al papa Pío V, que acabará siendo canonizado, a cuyo lado y sin prestarle atención asiste Alvise Mocenigo, dux de Venecia.

Pero, como es habitual en él, el Greco no se conforma con un relato terrenal, bajo un horizonte bien delimitado, de vencedores agradecidos y vencidos devorados, con un fondo de difusas pinceladas bélicas. Por encima está la gloria auténtica: ángeles y bienaventurados que alaban el Nombre de Jesús en su anagrama nimbado de serafines.

Y en esa gloria, que ciertamente no es veneciana, sino puro Greco, *cuelgan* piernas de ángeles que son *como llamas* (dice Unamuno) y baten alas en *fantásticos* escorzos. A la vez que abajo arde un *purgatorio* en el que se *retuercen desnudos* abrasados. Entendemos que una de sus plausibles lecturas invoque el *Apocalipsis*. En cada cuadro del Greco hay una *visión*.

DE UNA A OTRA PENÍNSULA.

Se supone que hacia 1575-76 el Greco viaja a España. En Roma ha entablado algunos contactos con el cabildo toledano. Por ejemplo: el propietario de su retrato de Giulio Clovio es Fulvio Orsini, bibliotecario del palacio Farnesio, relacionado con Pedro Chacón, canónigo de la Catedral de Toledo y amigo de los hermanos Diego y Luis de Castilla, toledanos de pro.

Parece que la meta de Theotokopoulos está en el Escorial. Pero, dado que las cosas de palacio andan despacio, se impone un compás de espera en el que Toledo puede ser fuente de encargos con los que entretenerla. Y a ellos se aplica el forastero con entrega y pasión desde el primer momento, sin disimular en ningún caso hasta qué punto es consciente de su talento.

El primero y principal de ellos se debe a la oportunidad y contempla todo un completo programa iconográfico para Santo Domingo el Antiguo, la iglesia aneja al convento de monjas *bernardas* de la orden benedictina que ha fundado doña María de Silva, y cuyo albacea es el mencionado Diego de Castilla. El encargo data de 1577. Y, un caso insólito en la trayectoria de nuestro héroe, éste reduce la suma que se le ofrece. Es obvio que está agradecido y que, por otra parte, quiere hacerse de querer. Los únicos estira y afloja se refieren a los plazos.

En Santo Domingo se le ofrece al Greco la ocasión de realizar a gran escala el retablo que a escala reducida había compuesto en Módena: seis lienzos para el altar mayor, más un medallón y otros dos para sendos altares laterales, en los flancos que anteceden al presbiterio. Un encargo que contempla la arquitectura y esculturas del retablo (abocetadas) y sus pinturas.

En el lienzo principal, la *Asunción de María*, el estilo del cretense encuentra el motivo perfecto para conjugar las dos culturas iconográficas de las que procede: la de la *Dormición de la Virgen*, a la manera bizantina, que él mismo había representado en una tabla de juventud (una tradición que asume y sublima Andrea Mantegna en la joya del Prado) y la de su *Asunción* tal y como esplende en el magnífico lienzo del Tiziano que acapara y hace estallar el espacio de *Santa María Gloriosa dei Frari* en Venecia.

Pero las diferencias son notorias. Empezando por la composición en tres niveles del Tiziano que el Greco reduce a dos (como ha hecho y hará toda su vida), trasladando el tercero (la *Trinidad*) a un lienzo superior, independiente. En efecto: en la *Asunción* de Venecia la asunta se mueve a medio camino entre la tierra (abajo) adonde los apóstoles la despiden con asombro y nostalgia, y el séptimo cielo en el que Dios Padre (arriba) abre los brazos para recibirla. Ello permite al pintor trazar un *concerto* en tres movimientos, medio, largo y breve, en el que la gloriosa corre la mejor suerte.





En la *Asunción* de Toledo, el horizonte divide en dos la escena. Abajo, está el sepulcro, el cual el Tiziano omite, que, vacío, recaba la atención y la sorpresa de los apóstoles, afincados en la tierra: como veremos en el cortejo que acompañará *El entierro del conde de Orgaz*. Y sobre ese horizonte, que enrasa sus cabezas, el escorzo *sotto in su* de la *gloriosa* llevada por los ángeles.

Asistimos en este caso, no a un concierto a la italiana, sino a una composición en dos partes, como *preludio y fuga*, en la que la primera, los apóstoles en torno al sepulcro, dispone a la segunda: la de María que *huye* a los cielos, envuelta en un revoloteo de alas angélicas.

La recepción de la *Asunta* por parte del Todopoderoso se sale de este cuadro, centro del retablo, y pasa al piso superior, ático del mismo, en el que el autor representa a la *Trinidad* al completo, que hoy contemplamos en el Museo del Prado. La *Asunción*, firmada *domenikos theotokopoulos kres hodeixas* (maestro cretense) 1577, fue a parar a Chicago.

El medallón inserto en el frontón partido del cuadro principal, mordiendo el superior, representa la *Santa Faz*: es decir, el rostro de Cristo estampado en el sudario de la Verónica: asunto del que se conocen varias réplicas, tanto de la mujer sosteniendo el velo, como de éste aislado. Un icono que es objeto de veneración especial en el levante español.

Parece ser que, en un principio, el susodicho medallón debía contener el retrato de la fundadora doña María de Silva, pero que, finalmente, se impuso el buen sentido. ¿O lo impuso el maestro?

A los costados del cuadro principal, en los vanos entre pilastras, se dispuso dos y dos lienzos, los de abajo, más esbeltos, coincidiendo con las jambas, y los de arriba, más cuadrados correspondiendo al arco: las imágenes, de abajo a arriba y de izquierda a derecha, representan respectivamente a *San Juan Bautista* y *San Bernardo* y a *San Juan Evangelista* y *San Benito*.

El Bautista será figura grata al Greco, que tendremos ocasión de admirar, a solas o en compañía, así como ministro del *Bautismo de Cristo*, en futuros lienzos. La pose actual, cabeza inclinada y brazos cruzados señalando al suelo con los huesudos dedos, no se repite: aunque sí la *triste figura* que irremediablemente remite a la criatura de Cervantes, su contemporáneo.

En cuanto al otro san Juan, el *Evangelista*, sorprende, y es el único caso, que el pintor lo represente anciano, en contra de todas las convenciones, y absorto en la lectura del libro que sostiene con la izquierda, mientras con la derecha se mesa la barba. Cuando el candiota vuelva a poner sus ojos en el santo, lo que sucederá a menudo, lo verá joven, como mandan los cánones de la iconografía apostólica. Incluso en su última efigie, la del visionario que asiste a la apertura del *Quinto Sello del Apocalipsis*, no parece que los años hayan pasado por él.



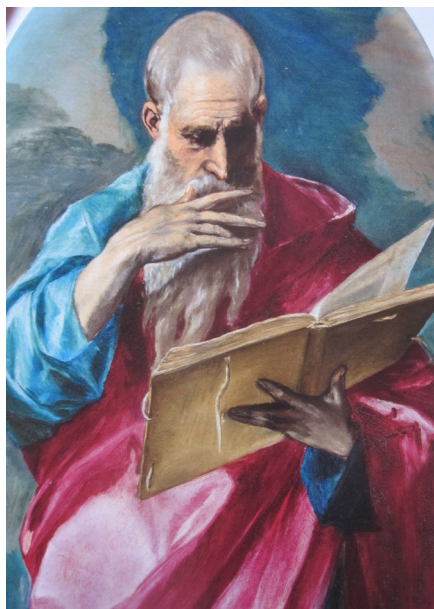
Finalmente, en los altares laterales, figuraban una nueva *Adoración de los pastores*, que ahora se halla en Santander, y una *Resurrección*, que permanece *in situ* (como los *santos juanes* que hemos descrito). A la escena de la *Resurrección* asiste un san Ildefonso que se ha supuesto retrato de Diego de Castilla, gestor del encargo. A cada uno, lo suyo.

Al tema de la *Resurrección* volverá el Greco una sola vez más, un cuarto de siglo más tarde y en una nueva versión, incomparable con esta de santo Domingo, cuyo original se halla en el Prado y de la que hay otras dos réplicas. La escena es la misma, pero la composición dista de la primera lo que la cumplida madurez de sus inicios y servidumbres.

Habrà desaparecido el donante, por supuesto, y se habrá matizado el contraste entre figuras: la de Cristo que se eleva vencedor de la muerte y la de sus custodios desconcertados y burlados. Alguno de ellos yace abatido en el suelo en escorzo tan violento que viene a ser el contrapunto inverso, como en un espejo, de la figura triunfante del Salvador. Uno y otro están semidesnudos (y no son los únicos del cuadro), de frente y en escorzo, vertical y horizontal, y nos muestran la cruz y la cara de la muerte y la vida.

Por otra parte, en el lienzo del Prado, las dos partes de la composición, aun distintas, se imbrican de modo que los brazos de los guardas se elevan al cielo y lo asaltan, a la vez que los pies de Jesús no han acabado de desligarse del tumulto inferior: la dualidad de la escena, todavía presente, se resuelve en magnífica unidad que denota el perfecto dominio del autor.





A propósito de esta segunda y definitiva *Resurrección* se suele hacer mención de la pequeña escultura del *Resucitado*, completamente desnudo, que posee el Museo del Hospital Tavera y que no disimula su deuda *miguelangelesca*. Cabe recordar al respecto que la figura de Cristo libre del sepulcro fue motivo casi obsesivo en los cuadernos de apuntes de Buonarrotti.

En cuanto a la *Adoración de los pastores* de santo Domingo, hoy ausente de su lugar de origen, pertenece al pasaje de san Lucas que el Greco nos ha contado, a lo largo de su vida, en al menos seis series sucesivas, cada una con su versión propia, y de las que conocemos doce réplicas dispersas. Encabeza esta dinastía la tabla del Políptico de Módena y otras tres de la etapa italiana, a las que nos hemos referido en el capítulo anterior. Y la seguirán tres nuevas versiones, con sus réplicas, de las que hablaremos en su momento.

Llamamos versiones a las distintas variantes que el pintor compuso para representar el mismo tema. Y entendemos como réplicas las repeticiones, autógrafas total o parcialmente, de una misma composición. En el primer caso, hablamos de cuadros diferentes que solo coinciden en el asunto. En el segundo, nos referimos a copias que hizo el maestro, con ayuda o sin ella.



EL ALTAR Y EL TRONO.

En la adaptación para su ópera que Verdi hace de la tragedia de Schiller *Don Carlos Infante de España*, hay una escena clave que enfrenta a Felipe II con el Gran Inquisidor y a la que el músico pone, en boca del rey, una posdata que no se halla en el poeta: *Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare!* Deberá, pues, siempre el trono doblegarse al altar.

Que en la España a la que llega el Greco impera, si no siempre, con harta frecuencia, esa ley parece probado. Y que el pintor habrá de habérselas entre la espada y la pared de esa contienda no es menos cierto. Cuando de ella salga trasquilado, sobrevivirá capeando como pueda el temporal. Pero, por el momento, ha de navegar en sus procelosas aguas.

La Catedral de Toledo y el Escorial de Madrid son lugares en los que asienta la representación de ambos poderes. Y a ellos encamina el cretense sus ambiciones, tratando de colocar sus creaciones en los ámbitos respectivos de una y otra institución. Y lo logra... por una vez. A continuación vendrá el anatema. En cierto modo, él se lo ha buscado. O mejor, su genio rebelde y dicen que arrogante. En todo caso, indócil. Y ayuno de maneras, tanto cortesanas como eclesiásticas. A pesar de las buenas recomendaciones que lo avalan. Es un imposible.

Dos magníficos encargos. Y dos magníficos lienzos que, respondiendo a ellos y aun sobreabundándolos (éste tal vez haya sido su error), le valdrán que dos puertas principales, como son la Corte y la Iglesia, se le cierren. Porque, ni el *Expolio* convence al cabildo de la Catedral, ni el *Martirio de san Mauricio y la Legión Tebana*, gusta (por lo visto) al rey. Y entiéndase que hablamos de dos obras maestras. E incomparables: con cuanto las ha precedido y... con cuanto, al menos en los tres siglos consecutivos, las sucederá.

Se comprende la perplejidad de los purpurados. La escena representa el instante atroz en que Jesús va a ser despojado de sus vestiduras para ser clavado en la cruz. Los evangelistas omiten contarle. Pero todos ellos aluden a su reparto posterior. Y san Juan puntualiza: cuatro partes para otros tantos soldados y sorteo de la túnica indivisible.

El Greco multiplica el tumulto: una turba que se apela al alrededor de Cristo, más curiosa que activa en su conjunto. De hecho, solo tres sayones parece que actúan con saña en el rostro, y un cuarto, en primer plano y escorzo, taladra el madero de la cruz. En el resto hay de todo: gestos compasivos, de lamento, gestos que interpelan o indiferentes.

Otro tanto puede decirse de los atuendos y de las armas: cascos y corazas, lanzas y picas. Y ello en un pelotón abigarrado que se aprieta en el tercio superior del lienzo. Con lo que tenemos la impresión de un punto de vista alto: en los cuadros del Greco son los cuerpos, y no el espacio, quienes administran la perspectiva y crean profundidad. Y en éste diríamos que los vemos desde arriba. Con una salvedad: el rostro y la figura de Cristo, que están vistos desde abajo. Lo que garantiza y hace esplendor su serena majestad, que el rojo de la túnica inflama.







En el *Expolio*, los dos mundos habitualmente separados, arriba-abajo, están uno sobre otro, como superpuestos. De modo que Jesús, hallándose rodeado, presa de la canalla, está sin embargo ausente de ella: su reino no es de ese mundo. No solo se le ve ajeno, por el gesto: es que el pintor nos obliga a verlo desde otro punto de vista. Algo no cuadra. No debe cuadrar.

En un entorno de desamparo, curiosidad, entretenimiento e indiferencia, su majestad queda incólume. Como si todo esto no fuera con él (que acaba de rehusar, cuenta el evangelio, una pócima anestésica), él se deja hacer. Ni en la actitud de sus manos, ni en la mirada de sus ojos, ni en la caída flamante de su túnica, hay el menor indicio de estremecimiento. Solo paz.

Como no lo hay en las santas mujeres que, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, ven sin verlo al sayón que horada el leño en el ángulo derecho. Un detalle que hemos dejado para ultimar el comentario, porque a él se remitirá el cabildo catedralicio para regatear al artífice sus emolumentos: que los evangelios no dicen que ellas presenciaran esta escena.

La objeción es del todo ridícula, habida cuenta de que, primero, los evangelios no lo cuentan todo. De hecho, sabemos del despojo mismo por el reparto de vestiduras que viene a continuación. Sí cuentan en cambio (lo cuenta san Juan) que ellas estaban *junto a la cruz de Jesús*. Y ¿quién sabe cuándo se llegaron al lugar de la ejecución, que es el del cuadro? Escusas pues de mal pagador. Y curioso que los reverendos señalen la presencia de las *marías* y den por bueno el que uno de los esbirros vista al estilo de los tercios de Flandes.

En todo caso, no podemos menos de admirar la genial composición que trae a primer término, elevando la postura de Cristo, el contrapunto de las santas mujeres que, apartando los ojos de él, los dejan perderse en la operación brutal que el esbirro está ejecutando como un empleado absorto en su oficio. Si la historia yerra, lo que no creemos, el arte nos convence.

Del *Expolio* sabemos de no menos de doce réplicas, completas o parciales. Una de ellas (en la que la cabeza de Cristo está coronada de espinas) se halla en el mismo Toledo, Museo de la Santa Cruz. Otra en Orgaz, acaso tardía. Y otras más en Munich, Oslo, Pennsylvania y Nueva York. Las de Lyon, Cardiff, Budapest y Bilbao, están recortadas y reducido el número de figuras.

No debemos pasar por alto el hecho de que el *Expolio* de la Catedral de Toledo presida la sacristía, aneja al templo, y no se halle en el templo mismo. Al *San Mauricio* no le espera un destino desemejante: la sacristía del Escorial. Aun en su momento más favorable, la obra del Greco se instala en los entre bastidores de la Iglesia y del Estado. Lo que quiere decir que se la supone no apta para la escena, religiosa o políticamente incorrecta: literalmente ob-scena. Se le reconoce el talento, pero se le niega el convencional decoro de costumbres.

Cuenta lo que cuenta a su manera, de espaldas a los cánones establecidos. De espaldas por consiguiente a los dictámenes de la jerarquía, civil o eclesiástica. Bien entendido que ésta es la que los dicta y aquélla la que los hace suyos, acatándolos. Vence la Inquisición. De uno de sus próceres, el Cardenal Niño de Guevara, hará el pintor un retrato memorable.

*

La del *San Mauricio* es otra historia: historia que no quedará resuelta antes de 1582, cuando el *Expolio* ha sido entregado (1579) y, tras el litigio, definitivamente saldado en 1581. Si en Toledo al Greco se le regatea, pero se le acepta, en Madrid, en cambio, se le paga pero no se le admite (al menos en su paradero final). *No le contentó a su Magestad*, dice Sigüenza.

Por cierto que, en este caso, es lienzo único: como corresponde a las prerrogativas del cliente regio. De solo la cabeza del santo protagonista, que algunos críticos creyeron ser la de san José, conocemos una copia en Montreal. Y no deja de ser significativa la confusión de los estudiosos: nos recuerda que un mismo modelo podía posar para distintos santos.

Está documentado que, entre 1580 y 1583, el pintor percibe sucesivamente los pagos convenidos y que en 1582 el cuadro está terminado. Como que, dos años después, Felipe II ordena sustituirlo por otro sobre el mismo tema, confiado al pincel de Romolo Cincinnato, pintor florentino de su confianza, activo ya en el Escorial, y anciano (había nacido en 1502). No sabemos cómo sentó al candiota esa suplantación por un artífice apenas conocido, al que solo el favor del rey pudo encumbrar: pero suponemos que como un tiro.



50

51

52



La razón por la que el monarca había hecho el insólito encargo no pertenece al arte, sino a la devoción. Como piadoso, Felipe II fue coleccionista de reliquias, de lo que da cuenta su Escorial que, amén de templo y panteón, palacio y convento, centro de estudio y biblioteca, es relicario. Y entre sus reliquias contaba con el cuerpo del mártir san Mauricio, sin cabeza (de la cabeza era depositaria la Catedral de Toledo, precisamente). Todo un símbolo del reparto de poderes éste del reparto de una reliquia humana, decapitada primero y luego dividida.

La historia del santo remite a la *Leyenda Áurea*, o *Vida de los Santos*, escrita por Jacopo da Varaggio (c1230-1298), dominico y arzobispo de Génova, contemporáneo de santo Tomás de Aquino. Narra el martirio de san Mauricio y sus legionarios, decapitados en la Galia por su negativa a sacrificar a los dioses en cumplimiento de la orden imperial de Diocleciano.

Un episodio semejante, y de la misma época, había sido argumento de un gran cuadro de Durero, pintado 70 años antes, que se halla en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena y el Greco pudo conocer a través de un grabado: *El martirio de los Diez Mil*. En el centro mismo de la escena, multitudinaria, el autor se retrata a sí mismo con un colega, junto a su propia firma. El Greco no osará tanto, pero tampoco renunciará a comparecer, asomando la cabeza entre las de san Mauricio y sus fieles asistentes. ¿Contribuyó esa osadía al desagrado del rey?

En cualquier caso, ésta es la tercera vez, al menos, que el Greco se instala en la escena que nos cuenta y nos provee así una preciosa estampa de su primera madurez. Le hemos visto en el templo, con sus colegas y apartado de los mercaderes intrusos. Y espectador, en último plano, de la curación por Jesús del ciego de nacimiento. Ahora aparece como presunto mártir.

Y va a serlo: por orden, no de Diocleciano, sino de Felipe. Un monarca, en materia de arte y otras, conservador. Y la comparación entre ambos cuadros, el de Durero y el del Greco, distantes en el tiempo, pero iconográficamente afines, evidencia el salto dado en cuanto a su composición: la del alemán, centrada en él mismo y su inscripción, y la del griego, sin centro.

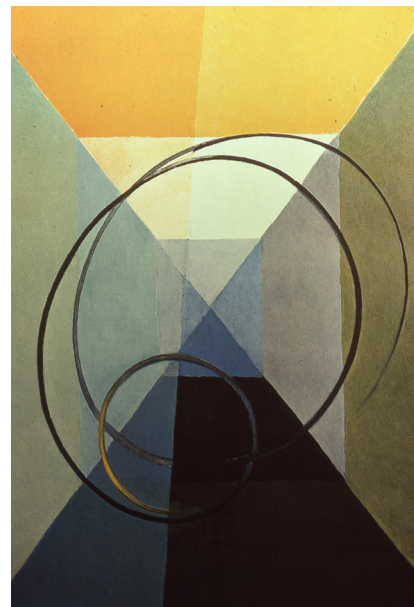
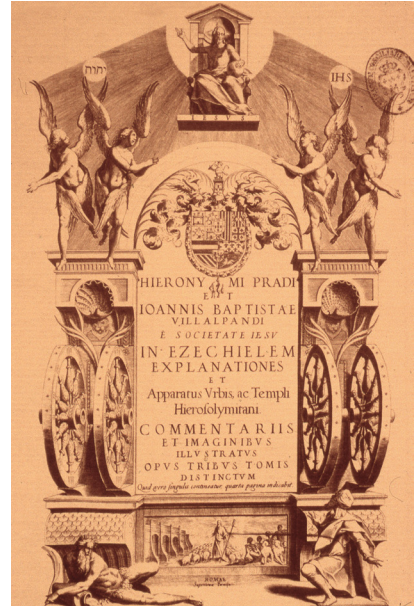
El Greco nos cuenta su historia en itinerario espiral, que parte de la derecha (primer plano), continúa abajo a la izquierda (plano de fondo) y concluye arriba a la izquierda (plano celeste, afuera del espacio y del tiempo). A la derecha, los legionarios toman su decisión de desobedecer la orden del César y, a la izquierda, se ejecuta su martirio y se cumple su gloria.

En un cuadro abstracto de 1932, que el pintor J. Villon titula *El espacio*, una espiral recorre una perspectiva neutra de colores pálidos y la protagoniza. Esa espiral representa no tanto el espacio, cuanto el acto de su posesión. El Greco obra de modo similar. La espiral de su gente toma posesión del mundo a título de legionarios, primero, mártires luego y santos al fin.



Demasiado para una mente sensata y ordenada como la de Felipe II. Él está en el sitio en el que está para ser alabado: no para que se le saque de sus casillas. Los jesuitas Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando han intuido y difundido el mensaje por el cual él es segundo Salomón, arquetipo del rey sabio, y su obra del Escorial heredera del Templo de Jerusalén. Su libro se publicará en Roma (1596) en edición de lujo bajo el título *In Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*. Ellos, como Herrera, han acertado: el Greco no.

Tanto el *Expolio* como el *San Mauricio* son testimonios que nos acreditan a la vez cómo el Greco ha llegado a España pisando fuerte y cómo su modo singular de contar historias, de la Escritura o de la Tradición (Trento ve con buenos ojos que se relea el historial de los antiguos mártires del Cristianismo) provocan el doble rechazo de las jerarquías, eclesiástica y civil.



55

56

57

58

SOÑOLIENTA BELDAD CON DULCE SAÑA.

De Góngora procede este verso, que corresponde a un soneto de 1594, que Azorín cita a propósito del Greco, aunque lo refiere a su mismo autor. Se titula: *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. Y la razón de la cita se debe a que la *soñolienta beldad* de la que hablamos nos la presenta el poeta *entre armiños escondida*.

La dama del armiño es retrato que se atribuye al Greco con algunas dudas. Crítico ha habido que se lo adjudicó al Tintoretto. Se halla en Glasgow y no se le conocen réplicas.

En todo caso, el retrato es tan bello como la modelo. Y parece verosímil que ésta sea Jerónima de las Cuevas, no sabemos si amante o esposa del pintor, pero desde luego madre de su hijo Jorge Manuel. Lo que podría dar lugar a toda una novela. Como ha dado lugar a que se le amolden los versos de Góngora cuando de ella dice que *salteó al no bien sano pasajero*.

Leído al pie de la letra, el soneto parece autobiográfico. Pero, desde una lectura en clave, no sería descabellado aplicarlo, como hace Azorín, al propio Greco que en Toledo *piedad halló, si no halló camino*. Y se cumple el veredicto: *pagará el hospedaje con la vida*. ¿Por qué no suponer que es Jerónima, la del armiño, quien retiene al pintor incomprendido?

Porque parece cierto que el Greco ha llegado a plantearse buscar otros mercados, no tan constreñidos entre las imposiciones de la Iglesia y de la Corte. Sin embargo ha decidido, a pesar de todo, permanecer en la ciudad de las tres culturas, ninguna de las cuales es la suya propia. Y la razón más plausible es una mujer y un hijo: *piedad halló, si no halló camino*.

Se ha creído ver en el anillo que luce la dama, en la única mano visible que acaricia y sujeta la piel del armiño, la inicial de su nombre. Y en el tocado modas que recurren en Creta, en Italia o en Inglaterra. Pero lo único seguro es la mirada grave y profunda, reservada y un punto resignada, de la dama, que lo es, con dignidad que no depende de la alcurnia.

Aunque no hay réplica de este retrato, sí sabemos de otro en miniatura, en colección privada, que a todas luces representa a la misma dama, en idéntica pose, pero con el tocado distinto y sin el atavío, tan significativo, del armiño. Todavía hay alguna otra dama que el pintor habría retratado por esta época y cuyos rasgos, amén de una mirada dura, son netamente diferentes. Las dudas acerca de la autoría parecen razonables, toda vez que, por el tocado, sugiere al de algún maestro holandés.



LA MANO ABIERTA SOBRE EL PECHO PONE.

Abundan mucho más, desde luego, en este tiempo los retratos que el cretense hace de diversos caballeros: recurso siempre seguro para un pintor de su oficio. Y entre ellos el que todo el mundo conoce y es emblema tan firme de estas tierras como pueda serlo el *Ingenioso Hidalgo*, su contemporáneo: está en el Prado y es *El caballero de la mano al pecho*.

Manuel Machado le dedicó este, a la vez sencillo y profundo, soneto: es testimonio de una generación de poetas y escritores del siglo veinte que vuelven a él sus ojos.

*Este desconocido es un cristiano
de serio porte y negra vestidura
donde brilla no más la empuñadura
de su admirable estoque toledano.*

*Severa faz de palidez de lirio
surge de la golilla escarolada,
por la luz interior iluminada
de un macilento y religioso cirio.*

*Aunque solo de Dios temores sabe,
porque el vitando hervor no le apasione
del mundano placer perecedero,*

*con un gesto piadoso y noble y grave
la mano abierta sobre el pecho pone,
como una disciplina, el caballero.*

No cabe, creo, traducción poética más inspirada de este cuadro. Y es que, aun en sus retratos, o en ellos tal vez más que en cualesquiera otros géneros de pintura, el Greco pinta historias. De suerte que pide a gritos (silenciosos) las palabras. De nuevo el pintor se anticipa a Lessing, el ilustrado, para refutarlo. Su pintura es *narrativa*. *Ut pictura poesis*. Y viceversa.

El gesto del caballero es, para el poeta, actitud de *disciplina*: palabra de honor. Piedad y temor de Dios. Como de quien quiere hacer suyos los siete dones del Espíritu Santo. Que por algo es un *cristiano de serio porte y negra vestidura*. Y la luz de su *faz*, interior por supuesto, es la de un *cirio*. Y su mano no se cierra sobre la *empuñadura* del estoque: se abre sobre el *pecho*.



ADRIANUS
SKE

Pero el de la mano al pecho no es el único caballero que el Greco retrata por entonces. En un somero repaso, citaremos otros seis, de personalidad más o menos conocida. Y es uno de ellos el ya mencionado de Pompeo Leoni, escultor al que el pintor ha conocido en Roma y que, instalado en el Escorial, no ha logrado finalmente colocarlo en él, como él se ha colocado. Otros tres se hallan en el Museo del Prado: son el que se supone de Rodrigo de la Fuente, *el Médico*, el de Rodrigo Vázquez, presidente de Castilla, y el del *Caballero anciano*, sin nombre.

De este último, personaje que nos es desconocido como el *de la mano al pecho*, y del que vemos tan solo el rostro, puede decirse que es la joya de esta serie. Está firmado *doménikos theotokopoulos εποίηι* (lo hizo) y es un prodigio de intensidad y profundidad en la mirada y en el gesto, que nada tienen que envidiar a los de su colega.

Cabe incluir también en este grupo el *Retrato de Caballero de la Casa de Leiva*, Orden de Santiago, que se halla en Montreal y parece pertenecer al gremio de aquellos que asisten al *Entierro del conde de Orgaz*. Y de la misma orden, el de *Julián Romero con san Julián*, que nos lleva como de la mano, de los caballeros a sus santos patronos.

Habiendo, pues, conocido a esta élite toledana de devotos *cristianos de serio porte y negra vestidura*, y antes de entrar en Santo Tomé, para asistir al sobrenatural *Entierro*, vamos a conocer algunos de los destinatarios de tales y tantas diversas devociones.

Venido de una tierra de iconos, adonde ha dejado su impronta la huella del antiguo Bizancio, de la isla de Creta a la laguna de Venecia, *Theotokópoulos* va a hallar en el culto no oficial terreno abonado para producir insólitas imágenes de devoción, en los antípodas de las que pudo traer consigo en su equipaje imaginario: santas y santos como nunca se vieron.

Y continuará haciendo retratos, porque es lo suyo. Pero los modelos serán otros. No la dama, o el caballero, que quieren immortalizar sus efigies para legarlas a la historia, sino el don nadie (Marañón supuso que algunos serían locos) que está dispuesto a posar por una modesta paga para representar a un apóstol, un mártir, un confesor o un doctor de la Iglesia.

Fiel a la sentencia evangélica que proclama que *el que se ensalza será humillado y el que se humilla será ensalzado*, el Greco habrá rebajado los humos de más de un noble a la vez que eleva a los altares a más de un ganapán. Impío con los piadosos y piadoso con los impíos.





LA BELLA PECCATRICE.

En Mira, a un golpe de remo de Venecia, hay una villa que edificó Andrea Palladio para un miembro de los acaudalados Foscari y que se conoce como *La Malcontenta*. Su dueño la erigió para encerrar en urna de oro a su mujer, algo casquivana al parecer, de cuya estampa el interior guarda un retrato de cuerpo entero bajo el título de *La bella peccatrice*.

No sabemos si el Greco, en su estancia de la laguna, conoció la villa. Desde luego, pudo conocerla. Y es seguro que supo del arquitecto, de su obra y quizá de sus escritos. Esto se pone de manifiesto en sus retablos. Pero, en cualquier caso, el pintor se imbuyó del encanto que, en aquella tierra (y en otras muchas) tiene para el varón, por partida doble, la bella pecadora.

Si la susodicha, además, se arrepiente y hace penitencia, estamos hablando entonces de una santa. Y a la cabeza de esa estirpe se halla María Magdalena, personaje evangélico del que el Tiziano nos ha dejado un bellissimo e irresistible lienzo, pintado por la época en que el cretense, que lo ha tratado y admirado, se traslada de Italia a España. Su *Magdalena penitente* quita, en todos los sentidos, más de un pesar. Con los brazos alrededor de los pechos y sin otro aderezo que su copiosa cabellera, es uno de esos casos en los que la penitencia enamora.



De la Magdalena el Greco nos ha dejado al menos quince cuadros en cuatro series iconográficas, dos de las cuales, con un total de siete obras, corresponden a esta época. Los ejemplares de la primera se hallan en Worcester, Kansas, Montevideo, Paradas (Sevilla) y Bilbao (sobre tabla).

El gesto de la pecadora arrepentida es de resignación, con las manos superpuestas y apoyadas en el regazo. Una diagonal de luz y sombra divide el fondo del cuadro. La cabeza está sobre la luz: el cuerpo sobre la sombra, en cuyo ángulo inferior izquierdo posa la calavera.

En la segunda serie, repartida entre el museo de Budapest y sendas colecciones de Barcelona y Nueva York, el pintor invierte la diagonal de la composición, menos acentuada, y cambia la pose de la santa. La resignación da paso al asombro: por lo que ella ve y nosotros no vemos, mientras pone su mano derecha en el pecho (dolor de corazón) y la izquierda, sin llegar a tocarla, sobre la calavera que reposa, a su vez, sobre un libro abierto (objeto de meditación). El rostro de la mujer es particularmente bello. Y la evocación del Tiziano más intensa.

Dos nuevas series de magdalenas seguirán a éstas: una a corto plazo, con tres réplicas, en Sitges, Nueva York y Oviedo, y otra tardía con cinco, en Bilbao, Zumaya y otras colecciones.





65

66

67





De la Verónica hemos hecho mención a propósito del medallón de la *Santa Faz* que fue eslabón entre los dos órdenes del altar mayor en Santo Domingo el Antiguo. Pero el rostro de Cristo que en él se representa remite al velo de la mujer que, supone la leyenda, al enjugarlo, quedó estampado en él. De donde le viene a ella el nombre de *vero-icono*, verdadera imagen.

Además de la pura imagen, abstraída del velo o estampada en él (réplicas), el Greco nos ha dejado otras tres, en las que la mujer comparece, sosteniendo con sus manos el velo milagrosamente impreso. Una de ellas procede de Santo Domingo el Antiguo y es de lo mejor del maestro en esta época, y otra, en peor estado, se halla en el Museo de Santa Cruz.

Llama la atención el parecido de esta Verónica con una de las tres marías que asoman en el ángulo inferior izquierdo del *Expolio*, lo que dio pie, como vimos, al Cabildo para regatear al pintor sus honorarios. Una identificación que nos parece del todo verosímil: la santa mujer que ha enjugado el rostro de Cristo camino del Calvario, le sigue hasta él junto a su madre. Por otro lado, véase cómo sus manos sujetan el velo bendito: es una de tantas muestras en las que el genio del candiota saca partido elocuente del lenguaje de las manos. Ellas también dicen.







Y EL QUE SE HUMILLA SERÁ ENSALZADO.

Decíamos que, frente al realismo con el que el Greco mete en cintura a los pudientes a los que retrata, está la aureola con la que idealiza a los pordioseros para convertirlos en santos de altar. Hemos conocido a sus santas. Veamos a algunos de sus santos. Son los más populares y los que atraen más devotos y, con ellos, más encargos.

La palma se la lleva, con diferencia, san Francisco de Asís. Si contamos todas las series con sus réplicas, en las que aparece, solo o acompañado, suman no menos de setenta y cinco cuadros. De este momento, en el entorno de 1580, son dos de esas series.

Un ejemplar de la primera, *San Francisco en éxtasis*, se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, y muestra al santo con las manos cruzadas, y llagadas, sobre el pecho, la calavera, a la que no presta atención, a su alcance y la mirada perdida en una visión que para nosotros es invisible. El honor, sea humano o divino, promueve una misma actitud.

En la segunda versión, *San Francisco en meditación*, con seis réplicas, en Nebraska, San Diego de California, Oslo, Barcelona, París y Nueva York, la actitud del santo coincide con la de la *Magdalena*, su contemporánea, que hay en Sitges, Oviedo y Nueva York (*Hispanic Society*).



Santa y santo, geográfica e históricamente a años luz, comparten, en el imaginario del Greco, una pose devocional que les es común: como comunes son quizá sus devotos clientes. Una misma diagonal divide el cuadro. A la izquierda, sobre un fondo de luz, un crucifijo. Y a la derecha, sobre fondo en sombra, ambos penitentes ponen en él los ojos, la mano derecha en el pecho y la izquierda tendiendo a la calavera que reposa debajo de la cruz. El ánimo contrito que lleva a la penitencia no conoce fronteras, en el espacio o en el tiempo.

En contrapartida y en esta misma época, el Greco responde a un encargo del deán de Santo Domingo el Antiguo, Diego de Castilla, con un *San Sebastián* con destino a la Catedral de Palencia, en la que anduvo sus primeros pasos el eclesiástico que ahora es su principal valedor en la intrincada cultura toledana. Sobre este icono, transfigurado, volverá el pintor más tarde.

En el *San Sebastián* de Palencia pone el Greco la pasión anatómica aprendida en Italia. Botticelli, Mantegna y tantos otros, han sacado antes provecho de la ocasión que el martirio de san Sebastián, asaeteado, les brinda para trabajar el desnudo. Su figura viene a ser para ellos la de un Apolo cristiano, o un gimnasta griego orgulloso de su propio cuerpo.

Claro que el candiota se aparta del ideal clásico y *columnario* que ha conocido en Italia y, más cerca de Miguel Ángel, mal que le pese, que de los demás colegas, pinta un desnudo musculoso, adolescente y desmañado, que parece presagiar las provocaciones del



Caravaggio. Más que un mártir, el *San Sebastián* del Greco, parece un jugador indolente, sorprendido en alguna fechoría y que lleva con paciencia y descaro la novatada que se le está haciendo y en la que una sola flecha, para que no se diga, da en el blanco. El resto va a parar al árbol.

Cuando el pintor vuelva sobre este mártir, su estampa, antes dividida en dos y ahora reunida, será muy otra: austera y sufriente, de cuerpo entero lacerado, sobre un cielo más de otro mundo que de éste y con un paisaje fantástico a los pies que magnifica la figura. El *San Sebastián* del Prado es puro Greco: una obra maestra, en la que está todo el arte del autor y su dramático estilo característico.

De este tiempo vale asimismo la pena reparar en otros dos santos: un *San Pablo* que ahora aparece solitario y que luego reaparecerá, sin que se le mueva un músculo, junto a san Pedro en sendos cuadros de Estocolmo y Leningrado, y un *San Lorenzo* al que se le aparece la Virgen, pieza donada por su fundador al Colegio de Jesuitas de Monforte de Lemos en Lugo.

Hay algo de velazqueño, por doméstico, en este primer *San Pablo* que, no obstante, sienta las bases de su iconografía: mirada de frente, penetrante sin arrogancia, como de quien sabe lo que hace y dice, mano derecha que declama lo que dice y mano izquierda que se posa sobre un libro abierto certificando lo que en él está escrito. Este *San Pablo* nos interpela.





No así el *San Lorenzo*: pues, aunque su mano izquierda abierta parece querer decirnos algo y su derecha empuña la parrilla de su martirio, su mirada está puesta en la Virgen que se le aparece con el Niño en brazos (ángulo derecho arriba) y es de paz que precede a la gloria. Ya ha sufrido bastante el santo.

La composición es notable en su equilibrio. Y las diagonales del Greco están presentes, pero ahora quebradas. En una de ellas posa la diminuta aparición. En la contraria, como que apoya su hombro el santo, formando así una parrilla oblicua. ¿Guiño de los jesuitas y del autor al monarca de san Lorenzo del Escorial? Las libertades que el pintor se toma (pone sombras no naturales, sino artificiosas, adonde le conviene) autorizan, a la vez que refutan, esta sospecha. Nos queda la dalmática suntuosa, que vamos a volver a ver sobre san Esteban en el *Entierro*.



EL PINCEL... MÁS SUAVE.

En el verso tercero del epitafio en forma de soneto que Góngora dedica al sepulcro del Greco, el poeta deplora que la muerte del pintor *el pincel niega al mundo más suave*.

Antes de visitar Santo Tomé de Toledo para admirar la obra maestra de mayor fuste que produjo el arte de la pintura en estas tierras, antes de *Las Meninas*, vamos a detenernos en cuatro obras menores, en ambición y dimensiones, no en maestría, del *pincel más suave*, que la preceden y, en cierto modo, nos introducen a ella.

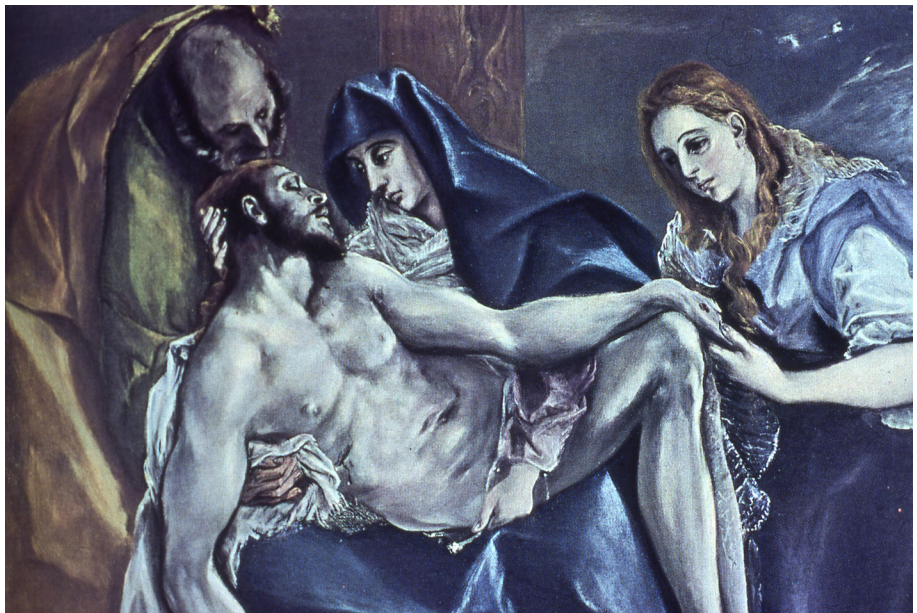
Son dos *sagradas familias* distintas, una con dos réplicas y otra versión única, un *Cristo muerto, sostenido por san José, con la Virgen y la Magdalena*, con una iconografía que oscila entre la *piedad* y el *santo entierro*, y una *Inmaculada con san Juan* que, por su dinámica, más parece una *asunción*. Dos de las cuatro piezas se hallan en el Museo de Santa Cruz. El *Cristo* se halla en París y pertenece a una colección particular. Y una *Sagrada Familia*, con diferencia la mejor, es propiedad de la *Hispanic Society* (Nueva York).

En el cuadro del museo toledano, *Virgen con el Niño, santa Ana y san Juan niño*, salta a la vista el parecido entre esta santa Ana y la Virgen del *Expolio* de la que hemos hablado antes. Como si el pintor supusiera que la madre de Cristo adulta ha de parecerse a su propia madre, cuando aquélla era joven. Del cuadro, algo deteriorado, hay una réplica en EEUU.

De la versión abreviada de Nueva York, la *Sagrada Familia* estricta, sin sus parientes, se ha dicho con razón que su iconografía es más romana que veneciana. La madre, bellísima (a la que veremos más tarde en el cuadro del Hospital Tavera), da el pecho al niño, gruñón y nada bien parecido, mientras san José, en segundo plano discreto, contempla el ejercicio materno con la mayor reverencia. A este san José (es decir, al modelo que ha posado para el pintor) le veremos más veces. Digamos que, para los estudiosos del Greco, es una *cara conocida*.

La comparecencia, en cambio, de un san José, difícil de identificar por la violencia del escorzo (le vemos sobre todo la calva) sosteniendo el cuerpo de Cristo muerto, contradice el supuesto comúnmente aceptado de que el padre no se hallaba vivo a la muerte del hijo. No es la composición, sino la iconografía, lo que evoca en él a la escuela veneciana.

El que nos ocupa es un cuadro concentrado que la figura de Cristo muerto casi llena. Los tres personajes que lo acompañan se ciñen a los huecos que aquella ha dejado vacíos. San José se arrebujá para sostener el cuerpo, la Virgen colabora con él y la Magdalena le toma con la suya la mano que el cadáver parece tenderle, como si de un besamanos se tratara.







Las tres cabezas de la Sagrada Familia están muy juntas. Y la Magdalena, separada, se arrodilla a sus pies, repitiendo la escena en casa de Simón el fariseo. De la historia que el Greco nos cuenta, como le es habitual, Unamuno diría que es *intrahistoria*, más atenta a la devoción, que reúne a personajes sin reparar en tiempo y lugar, que a la fidelidad del relato evangélico.

Y otro tanto ocurre a la *Inmaculada con san Juan*, cuyo rostro reproduce el de la *Virgen con el Niño*, *santa Ana* y *san Juan niño*, de Santa Cruz. Que san Juan (evangelista) sea el testigo que contempla a su nueva madre, es licencia devocional desde luego. Como lo es el pequeño templo *palladiano* que figura alguno de los atributos de la Virgen (*Rosa mística*, *Domus aurea*, *Ianua Coeli*) mientras en las alturas, que corona el Espíritu Santo, dos ángeles tañen un arpa y un laúd respectivamente. Y la perspectiva nos hace ver como *Asunción* la que es *Inmaculada*.

Y es que los personajes del Greco suben y bajan, del cielo a la tierra y viceversa, como lo harán san Agustín y san Esteban en honor del señor de Orgaz. A ello vamos.

Morada cuatro

LAS TRES CULTURAS.

En Toledo, el Greco se halla, a la vez, desplazado y en su salsa. Desplazado porque, siendo la ciudad depósito y hervidero de, al menos, tres culturas, la hebrea, la cristiana y la islámica, ninguna de ellas, en rigor, es la suya. Y por otra parte el candiota está afectado, en mayor o menor medida, a favor o en contra, por las susodichas tres culturas.

La tradición hebrea ha estado presente en su tierra natal por la vía *sagrada* del Nuevo Testamento. En Creta ha residido a título de obispo (ἑπίσκοπος: es decir, supervisor), Tito, al que san Pablo, clave de la transición judeo-cristiana, escribe una de sus más bellas epístolas. En ella se trasluce, además, un notable mar de fondo ideológico.

El Greco ha transitado, pues, de una isla encrucijada a una ciudad encrucijada: de un cruce de culturas a otro. Candía equidista de Atenas y Patmos, la isla diminuta adonde acabará dando con sus huesos san Juan Evangelista y de cuya visión, el Apocalipsis, dará cuenta el Greco en uno de sus últimos cuadros: *El Quinto Sello*.

Y si importante es en Venecia, su segunda patria, la colonia cretense, no lo es menos la judía que ilustrará poco después el genio de Shakespeare en *El mercader de Venecia*.

En cuanto al Islam, éste es, en la genealogía del Greco, el vencedor vencido: el que arrasó Bizancio y la fe ortodoxa del Imperio Romano de Oriente, y ha naufragado ahora en Lepanto, otro hito, *Alegoría de la Santa Liga*, en la antología del pintor. Pero subsiste en el arte de Toledo: basta la joya, como ejemplo, de la Mezquita del Cristo de la Luz.

No. El Greco no es moro ni judío. Tampoco ortodoxo, sino católico (y por la cuenta que le trae lo seguirá siendo): católico apostólico, desde luego, y romano, a la fuerza. Pero, sobre todo, él es *griego*. Y lo certificará pintando, al cabo de sus días, un magnífico *Laocoonte*: único lienzo, al parecer, que el genio pinta por propia iniciativa y para su íntimo deleite.

En Toledo, pues, Theotokopoulos no se identifica con ninguna de las etnias que por la ciudad pululan, pero, al mismo tiempo, sabe de todas ellas y su cierta distancia favorece su independencia, a la que es tan proclive. Ser diferente entre diferentes suaviza la diferencia. No congenia: pero tampoco su genio choca con el entorno, como sería de temer en otro que fuera menos heterogéneo. Lo variopinto del mundillo toledano consiente al cretense el ejercicio de lo que más ama en este mundo: la libertad de ser él mismo, en su propio mundo.





LA ESCALA DE JACOB.

Cuenta el capítulo 28 del Génesis que Jacob (que luego se llamaría Israel), *llegando a cierto lugar, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabecal y se acostó. Y tuvo un sueño: soñó con una escalera apoyada en tierra, cuya cima tocaba los cielos, y los ángeles de Dios subían y bajaban por ella.*

De cuantos cuadros ha inspirado esta escena, acaso el más célebre se debe a Ribera y se halla en el Prado. Con buen criterio, el pintor se recrea en la figura del hombre dormido y en la placidez de su sueño. Y sugiere apenas, con cuatro luminosas pinceladas, el sube y baja de los ángeles, espíritus puros y por ende invisibles. Al pan, pan y al vino, vino.

Ribera (1588-1652) no hubiera satisfecho a su antepasado, renunciando a representar lo invisible. Pero es que el de Jacob no es más que un sueño. Y lo que al Greco se le ofrece, y puede decirse literalmente que en ello ve el cielo abierto, es un milagro: es decir, la evidencia de lo invisible. Un milagro que tiene en común con el sueño de Jacob una escalera, en su caso soñada y en el del señor de Orgaz supuesta, que comunica el cielo con la tierra y por la que lo sobrenatural entabla diálogo con lo natural: el más allá con el más acá, la otra vida con ésta.

Como siempre, el Greco nos cuenta una historia, que no es, en este caso, la de un martirio antiguo, como el *Expolio* o el *San Mauricio*, sino la de un milagro sucedido no hace tanto y que acredita la generosidad de un donante de alto rango: el señor de Orgaz, un señorío cercano a Toledo que el emperador Carlos V ha elevado a condado en 1529. Si el milagro no le ha servido a Gonzalo Ruiz de Toledo para subir a los altares, le ha valido al menos un ascenso en el escalafón de la nobleza: el señor de Orgaz pasará a la historia como *conde de Orgaz*.

Y el mundo lo conocerá, no tanto por el milagro acaecido, cuanto por el lienzo pintado. Que es otro milagro, dicho sea de paso. El milagro divulga al personaje y el cuadro inmortaliza el milagro. Pues sabido es que el milagro, visto siempre con reservas por la jerarquía (de hecho el señor de Orgaz no ha sido, que sepamos, *canonizado*) suscita el entusiasmo del pueblo.

El pueblo y no el Estado (fracaso en el Escorial) ni la Iglesia (suspicias en la Catedral) da la bienvenida al arte, ciertamente audaz y desconcertante, del Greco que, a partir de este ecuador, intuye que no le ha de faltar una clientela adicta y devota, de sus santos y del artífice que les imprime genio y figura. Serán en adelante las suyas, sobre todo, *imágenes de devoción*.

A Guardini se debe esa franca distinción entre *imagen de culto* e *imagen de devoción*. Al menos, los devotos que hacen el encargo no esgrimirán las Escrituras para acortar el pago al pintor de lo estipulado. Al menos, con los nuevos clientes, más o menos encopetados y más o menos adinerados, el pintor podrá pleitear, si ha lugar, en igualdad de condiciones.

El encargo procede esta vez de Andrés Núñez, párroco de Santo Tomás de Toledo, en cuya capilla se hallan los restos del señor de Orgaz fallecido en 1323, y que aparece retratado a nuestra derecha con capa pluvial, en uno de cuyos medallones está representado Santo Tomás (titular del templo) y un libro abierto en las manos, oficiando (se supone) el rito fúnebre.

Con este encargo se trata al parecer de reconducir la obligación que el señor de Orgaz legó a sus herederos, y que parece haber decaído en los últimos tiempos, de proveer al decoro del susodicho templo, invocando el milagro sucedido hace más de dos siglos y medio.

La leyenda del milagro, no reconocido por la Santa Sede, ha sido evocada en la *Historia de Toledo* que Pedro Alcocer ha publicado en 1554, es decir, hace poco más de tres décadas. Y el lienzo sancionará el fin del pleito que la parroquia ha ganado a los remisos vecinos de Orgaz.



DEL MINISTRO DE
 EDUCACIÓN Y CIENCIA
 PROCESO AL CAMBIO DE
 DIRECCIÓN DE ESTE ORO
 SISTEMAS DE UNA SOLA
 PARA EL MEJOR CONTROL
 CON INSTALACIÓN DE SE
 CUREDA Y CLIMATIZACIÓN
 ORDENAL CON EL FIN DE
 RESERVAR SU CORRECTA
 CONSERVACIÓN EN EL USO
 DE NUESTRO MUSEO

1. RESEARCHER'S NAME DR. J. C. GILBERT RESEARCHER'S ADDRESS 3410 PARKWAY UNIVERSITY OF CALIFORNIA
BERKELEY, CALIF. 94720
TELEPHONE 415/843-8100 TELETYPE 415/843-8100 TELEX 253000 TELEFAX 415/843-8100
2. TITLE OF PROJECT RESEARCH ON THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY
3. SUMMARY OF PROJECT THIS PROJECT IS A STUDY OF THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY
4. STATEMENT OF PURPOSE THE PURPOSE OF THIS PROJECT IS TO DETERMINE THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY
5. STATEMENT OF SCOPE THE SCOPE OF THIS PROJECT IS TO DETERMINE THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY
6. STATEMENT OF METHODS THE METHODS OF THIS PROJECT ARE TO DETERMINE THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY
7. STATEMENT OF RESULTS THE RESULTS OF THIS PROJECT ARE TO DETERMINE THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY
8. STATEMENT OF CONCLUSIONS THE CONCLUSIONS OF THIS PROJECT ARE TO DETERMINE THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY
9. STATEMENT OF RECOMMENDATIONS THE RECOMMENDATIONS OF THIS PROJECT ARE TO DETERMINE THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY
10. STATEMENT OF FUTURE WORK THE FUTURE WORK OF THIS PROJECT IS TO DETERMINE THE EFFECTS OF VIBRATION ON THE HUMAN BODY

DOMENICO GRECO PINTO EL
CUADRO DEL ENTIERRO
DEL CONDE DE ORGAT POR
ENCARGO DE ANTON NÚÑEZ
PARRERO DE ESTA IGLESIA
DE SANTO TOMAS APOSTOL-
DE PINTO EL CONTRATO EL
DIA DIECITOCHO DE MARÇO
DE MDCXXXV DON ARN-
QUESTEN LA ORRA FUE
FABRADA Y EL PINTOR
PERADO MIL DOCTENIO
DCCCXXV, CXXXV

EL CAMPO ILUSTRADO DE ESTE MÁRMOL GRAVE.

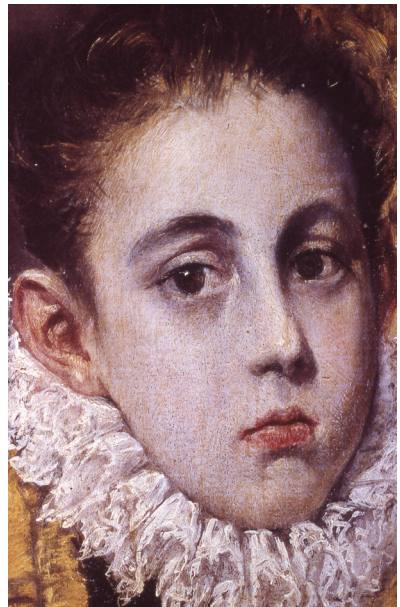
El entierro del conde de Orgaz ilustra, en efecto, la capilla funeraria del señor feudal sepultado en este lugar, como lo haría un libro abierto y lujosamente iluminado. En el suelo se halla la tumba y en el frente se alza el retablo, en cuyo lienzo, único, se desdoblaron dos escenas: abajo, la ceremonia del entierro y el cortejo de los caballeros, y arriba, la gloria del difunto.

El Greco nos recordará, veinte años después, esa misma disposición bivalva, *diédrica*, en la *Resurrección* del Prado: Cristo en pie, resucitado y glorioso, vence a la muerte que yace en el suelo derrotada, en la figura escorzada y desnuda de uno de los hombres a los que se había confiado su custodia. La pintura desmiente al sepulcro, inseparables ambos.

En Santo Tomé, el suelo no pertenece al cuadro que, reposa sobre él y lo señala, en la gravedad del cuerpo ilustre que espera ser sepultado, por sepultureros bajados del cielo. Y les rodean, les rodeamos, clérigos y caballeros, entre los que se nos invita a tomar parte. Discretamente lo hace el autor, infiltrado en el grupo y, con el descaro que es propio de un niño, su mismo hijo Jorge Manuel, que nos mira, a la vez que señala con el dedo el prodigio. Mientras, de su bolsillo asoma un pañuelo y en él una firma y una fecha: 1578. La fecha no es (no puede ser) la del cuadro. Seguramente es la del nacimiento del niño que, cuando posa para él, cuenta unos diez años. De hecho, el encargo, aprobado por la curia (a falta de superior confirmación por la Santa Sede), data de 1584. Y la pintura ha sido llevada a cabo entre 1586 y 1588. El pago se ha reducido a 1200 ducados, de los 1600 convenidos.

A Domenico se le había encargado un elogio fúnebre, corroborado por un hipotético milagro legendario. Pero nadie ni nada le impedirá que celebre en él el nacimiento de su hijo primogénito y haga honor a Jerónima de las Cuevas (si presente o ausente, no lo sabemos), su madre en todo caso. Y, al mismo tiempo y colocándolo en su lugar, trate de augurar su futuro.

Jorge Manuel nos mira francamente. Domenico nos mira asimismo, satisfecho sin duda de sus dos criaturas. Pero en el resto de caballeros asistentes, entre los que aun sin querer nos vemos mezclados, los hay que miran el prodigio, abajo y en el centro, casi a ras del suelo, y los hay que elevan sus ojos al cielo, acentuando el gesto con las manos. En el meridiano del lienzo, uno de ellos nos llama la atención sobre lo que hay que ver, que no es tanto el acontecimiento terreno, ciertamente insólito, cuanto el celeste, que lo ha suscitado.



87

88

89

90

DE LO BELLO Y LO SUBLIME.

Cuando el filósofo Emmanuel Kant publica su opúsculo acerca *De lo bello y lo sublime* (1764-66) han pasado 178 años desde que el Greco diera a la luz *El entierro del conde de Orgaz* (1586-88). Pero la idea de *lo sublime* (porque de *lo bello* ya habían escrito largo y tendido de Platón a santo Tomás de Aquino), en alemán *Erhabenen*, venía de antiguo (forma parte, entre otros, del ideario de Plotino), si bien al margen del juicio estético. *Erhabenen*, por cierto, viene a ser lo más alto, lo que sobresale: lo que sobrepasa cierto umbral.

Al umbral (*limen*) precisamente remite la voz *sublime*, que vierte a nuestro castellano el término kantiano. Lo sublime desconoce el límite: ignora el horizonte. Se sitúa *al di là*. Con lo que desacredita el prestigio de la forma, que delimita, y de la figura, cuyo perfil delinea. Ello se traduce, para el pintor que es el Greco, en un cierto desdén por el arte *lineal* del dibujo.

Pero la cosa va más allá. Pues no se trata solo de desdibujar lo que vemos, cuanto de aprehender lo que no vemos. Es obvio que no se puede dibujar lo invisible. Pero ¿cabe algún medio que nos lleve a presumir lo invisible? ¿Se puede representar la gloria inaccesible? ¿Hay un modo de ir con el pincel más allá de lo *natural*, para penetrar en lo *sobrenatural*?

Porque éste es el reto que al candiota plantea el encargo de Santo Tomé: representar un milagro. Algo que trasciende al orden natural y que, por consiguiente, no se conforma con las formas percibidas y apunta a algo que, como mucho, puede ser sentido, o presentido. De hecho, en el citado ensayo, Kant utiliza el término *Gefühl* (sentimiento). Lo sublime no nos es asequible por la vía de la sensibilidad, que decanta la percepción de los sentidos, sino a través de cierta emoción, profunda y subjetiva. Lo sublime, ni se ve, ni se oye: se siente.

Pintar, por tanto, lo sublime es aventurarse a representar la emoción. Es asumir la idea con la que el Dante describe la obra del Giotto y que Maritain trae a colación en su libro *Arte y Escolástica: à l'abito de l'arte e man che trema*. El hábito del arte, esto es el oficio, es necesario pero insuficiente. El salto viene luego y concierne a la mano que tiembla.

Ese *temblor* puede leerse de dos modos: desde la impericia que transmite al pincel, o como vehículo del sentimiento íntimo. ¿Por qué vacila la mano? ¿Por qué no domina el pincel, o porque el sentimiento la estremece? La aparente *torpeza*, figurativa o formal, del Greco tal vez no es sino un desbordar de emociones que lo sublime suscita.

A ese propósito y en el aludido ensayo, escribe Kant: *lo bello nos encanta, lo sublime nos conmueve*. Lo bello, en su genuino sentido clásico, se apacienta en la quietud e induce el sosiego: Rafael nos sale al encuentro. En lo sublime, en cambio, cabe el arrebató: Bernini nos desconcierta con el raptó místico de su santa Teresa. El Greco se pone de esta parte. Con una ventaja: él ejerce como pintor. Y es maestro en una arte que *por esser tan universal se aze speculativa* (escribe en su torpe castellano trufado de italianismos, cuando no de helenismos).

A él le está permitido (lo que no al escultor y aun menos al arquitecto) discurrir por ese umbral (*limen*) que es la esencia de lo sublime. *El entierro del conde de Orgaz* escenifica, como quizás ningún otro, la apoteosis del UMBRAL. El que la muerte traza entre esta vida y la otra: al piadoso caballero abajo se le entierra y arriba se le glorifica, como muerto en olor de santidad.

Si la Santa Sede había resuelto no canonizar al de Orgaz, el Greco, con licencia de la Iglesia local, lo canoniza y sube literalmente a los altares, en un gesto de relativa insumisión que es muy propio de su talante. Para lo cual, también literalmente, mueve y remueve tierra y cielo, suelo y vuelo, en un cuadro-retablo que cuenta, no una, sino todo un haz de historias.

Por eso, aunque hablamos de un solo lienzo, con forma de gran hornacina, sus varios contenidos autorizan el que se lo repunte como retablo (una tradición que, por otra parte, el candiota conocía bien y a la que vuelve cuando la ocasión se le ofrece). En *El entierro* suceden distintos hechos y a él concurren iconos de ayer y de hoy en una suerte de políptico que reúne a personajes de todo tipo y a gentes de muy diversa naturaleza, que el pintor distribuye y aloja en escenarios casi inverosímiles con la destreza aleatoria de un compositor moderno.

Él, que se había granjeado la malquerencia del mundo romano con sus reservas frente al *Juicio Final* de Miguel Ángel, procede como éste a la hora de ordenar el manifiesto desorden que habita en este personal *juicio* que la leyenda hace del señor de Orgaz. Nada se está quieto ni, por consiguiente, en su sitio: todo se mueve, arriba, abajo, a derecha e izquierda.

Y sin embargo, un equilibrio admirable confiere sentido a esta danza de los espíritus, encarnados (incluso armados o revestidos) o desencarnados que, por su obediencia a una ley invisible, afirma su contundente perennidad. Como en el universo de las esferas, hay concierto en este desconcierto plural. Es el sello (de *sellos* volveremos a hablar) de lo sublime.

A LA CELESTE USURPAS LOS REFLEJOS.

Viendo al Greco, Unamuno piensa, creemos que con razón, no en Cervantes coetáneo, sino en Calderón, aún por venir. Y no deja de ser sintomático que cuantas referencias acuden, o las más, para ilustrar el pensamiento pictórico del Greco, apunten al futuro y no al presente del cretense. Por adelantado, precisamente, habrá su obra de atravesar un secular olvido.

En el *Entierro del conde de Orgaz*, rico en escenas y escenarios, salta a la vista el doble plano, natural y sobrenatural, grávido e ingrávido, sometido a la tierra y en vuelo libre hacia el cielo. Abajo todo pesa (por si fuera poco, el difunto va armado y su curva se comba hacia el suelo) y arriba todo vuela, entre alas y nubes.

Y el marco redunda en ese doble campo: rectangular el inferior y el superior en arco de medio punto. La razón gobierna, por consiguiente, la geometría terrestre (*geometría* es medida de la tierra), en tanto la sinrazón (el número *pi* es irracional) rodea el ámbito celeste (que es el de las esferas, no el de los cubos, y adonde nada *cuadra*). Dado que el cuadro mide 3.60 metros por 4.60, el radio del semicírculo que lo corona ha de ser de 1.80 metros. Lo que determina un rectángulo de 3.60 por 2.80.

A la escena del sepelio, rectangular (como lo son, más o menos, todos los ataúdes) se superpone la gloria, semicircular. Sin que ello suponga que el pintor haya de ajustarse a sendas figuras. No lo hace. El entierro ocupa solo parte del rectángulo inferior, con una altura que no sobrepasa los dos metros, en tanto que la gloria lo invade, desbordando el semicírculo.

Lo que no obsta para que sea el *entierro* lo que pone nombre al lienzo. Él es el objeto del encargo, porque es en él adonde acontece el milagro que se conmemora y que lo erige en imagen de culto, visible en su momento (siglo XIV) si creemos a la leyenda, y visible de nuevo ahora en su representación *realista*. Al Greco se le pide que cuente un milagro. Y un milagro es, por su propia condición, algo que, no solo acontece, sino que se deja ver y esplende. En virtud del milagro, lo sobrenatural se visualiza y convierte en espectáculo.

Cuando lo sobrenatural puro, lo que concierne al más allá, se reserva a la imaginación. Y tiene que ver con la fe (en la inmortalidad) y no con el milagro (un insólito entierro). Porque el milagro es historia que se puede contar. El ascenso, en cambio, del alma a los cielos, solo cabe imaginarlo. Y para ello el Greco pondrá su genio a contribución.

Al pintor, en realidad, se le ha pedido que pinte un cuadro y él pinta dos: o dos en uno. Pinta lo que se cuenta que pasó. Pero pinta, además, lo que la fe dice a los creyentes que pasa cada vez que un justo muere. Y en ese *además* ocupa algo más de la mitad de la superficie del lienzo. La gloria del señor de Orgaz le inspira tanto o más que su admirable sepelio.





Abajo pinta el pintor lo que se pudo ver, lo que dice la leyenda que vieron los testigos del milagro, trasladado a un presente inmediato: los caballeros que asisten en el cuadro no son los contemporáneos de Gonzalo Ruiz, sino seres de carne y hueso que pueblan el Toledo en el que habita el cretense. El realismo impone que el presente esté presente. La mejor sociedad toledana renueva la ceremonia de un entierro que ya es historia (como tal ha sido contada). El pintor se obliga a que lo que pasó vuelva a pasar y siga pasando. El genio perpetúa el hecho.

Y lo convierte, real o legendario, en historia, no del pasado (la que ha publicado Pedro Alcocer), sino actual. No conocemos a todos los personajes que asisten, en el cuadro, al gran acontecimiento: solo a algunos. Pero sabemos que todos ellos son de ese lugar, o están en él, y de ese tiempo. Su identificación es solo cuestión de paciencia historiográfica.



EL GRAN TEATRO DEL MUNDO.

Calderón en su día pondrá en escena, bajo la especie de *auto sacramental*, lo que el Greco ahora, en Toledo, representa en su *Entierro del conde de Orgaz*: es el gran teatro del mundo. Lo es como representación y como símbolo pues, como en el auto de Calderón, hay teatro y alegoría, puesta en escena y juego simbólico, liturgia y sacramento.

Se celebra un rito: el sepelio de un noble (que lo es en un doble sentido, por la nobleza de su cuna y por la generosidad de su conducta). Pero tras él, o sobre él, hay una realidad que nos sobrepasa y nos traslada al otro mundo. La recompensa que el de Orgaz recibe arriba. En el fondo y en la forma, el Greco ha pintado, antes de que se escriba, un auto sacramental.

Porque el autor de la comedia (todo rito lo es en parte) que abajo se representa es el mismo Dios, que está arriba y que, con su corte, presidida por santa María y san Juan Bautista, da la bienvenida al que, aunque la Iglesia de abajo no se lo reconozca oficialmente, ingresa en el número de los bienaventurados. En el lienzo está todo: el significante y el significado.

Están la letra y el espíritu. El milagro (abajo) y el misterio (arriba). Admiramos lo que acontece abajo, pero más admirable aún es lo que a diario el cielo celebra.



En la zona inferior del lienzo se desarrolla el rito fúnebre: un ceremonial para el que no mucho después (1605) el clérigo y músico abulense Tomás Luis de Victoria compondrá la obra tal vez más insigne a lo largo de toda la historia de la música española: el sobrecogedor *Oficio de difuntos*. Si hay un *umbral* adonde el rito parece imprescindible, éste es el de la muerte.

Y el Greco lo describe puntualmente. Y elige como narrador (como lo hará Manuel de Falla para contarnos el *Retablo de Maese Pedro* del que escribe Cervantes en el *Quijote*) a un niño: Jorge Manuel Theotokopulos es el Trujamán de esta historia.

Veamos lo que él nos señala con el dedo, mirándonos a los ojos: *miren ahora vuestras mercedes*. Dos reverendos, un diácono y un obispo, se disponen a enterrar a un noble. Los reconocemos, a aquéllos por sus ornamentos, la dalmática y la capa pluvial con mitra, y a éste por la reluciente armadura que agrava su peso natural, y mortal.

El joven imberbe de la izquierda es san Esteban, diácono y protomártir (o sea, primer mártir) de la cristiandad, lapidado por confesar a Cristo, mientras un tal Saulo, que luego sería san Pablo, custodia la ropa de sus verdugos desnudos. De ese martirio nos da la estampa, y lo identifica, el bordado que adorna la dalmática del santo y es, de por sí, un cuadro adentro del cuadro: como lo haría la predela de un retablo.

El anciano venerable de la derecha es san Agustín. En la orla que bordea su espléndida capa pluvial reconocemos a san Pablo, ahora reconvertido, por la espada, y



a otros dos santos, uno de ellos, a juzgar por el libro abierto que sostiene en la mano, evangelista. Sostienen entre ambos el cadáver del noble: el obispo a la cabeza y el diácono a los pies, como debe ser.

Ambos santos no denotan, ni uno ni otro, el esfuerzo considerable que una tal carga armada debería suponerles: ellos han bajado del cielo y su fuerza les viene del Altísimo. Si se inclinan, lo hacen por condescendencia y respeto al oficio fúnebre que se les ha encomendado.

Las figuras de uno y otro bienaventurado componen una suerte de arco partido al que hace contrapunto la inversa del difunto, cuya pesantez se impone, subrayada por el lienzo con que lo sustentan. Y es de notar la asimetría del grupo, desplazado a la izquierda del cuadro, de modo que la mitra de san Agustín marca el centro del evento: la liturgia pone orden (relativo).

A izquierda asiste y conversa el clero regular. A derecha oficia el clero secular.

Del monje en hábito negro, que parece querer convencer a su colega de hábito pardo, se ha supuesto que sea Fray Hortensio Félix de Paravicino, notable intelectual dominico del que el Greco hará un espléndido retrato, 20 años más tarde, que se conserva en Boston, con copia en colección particular, tal vez procedente de las Descalzas de Madrid.



A derecha y en espacio más holgado, a causa de la asimetría, vemos dos figuras: una de espaldas, con sobrepelliz en cuyo tejido traslúcido el pintor se ha esmerado en su habilidad, y otra de frente perfil, con capa asimismo pluvial, como la de san Agustín, que, ajeno al parecer al milagro y estando a lo que está, oficia libro en mano la ceremonia que le corresponde.

Éste es sin duda Andrés Núñez, párroco de Santo Tomás y ejecutor del encargo que, no obstante, ocupa una posición discreta (por un poco no aparece en la foto) aunque reconocible por los atributos que adornan los medallones de la susodicha capa: santo Tomás, como se ha dicho, titular de su parroquia, otro icono, que la mano del arcediano que tiene al lado medio oculta y que podría ser san Andrés, su santo patrón, una calavera símbolo de la muerte, cuyo oficio desempeña, y un escudo o emblema finalmente, alusivo sin lugar a dudas.

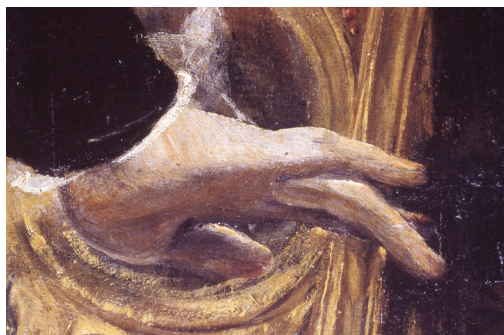
Si hubiéramos, sin embargo, de elegir entre las ocho figuras que actúan en el proscenio inferior de este cuadro-retablo (a saber: los dos frailes, uno absorto en la contemplación del milagro y el otro con ademán de escolástico debate, Jorge Manuel niño, san Esteban, el conde, san Agustín, el arcediano y el párroco) es el penúltimo de ellos uno de los más destacados.



Aunque se halla de espaldas (como en el cielo san Juan Bautista, que es en cierto modo como su réplica celeste) la majestad de su figura (por lo que fuere, el pintor le quiso honrar), el gesto de sus brazos abiertos, con las palmas de las manos, izquierda hacia arriba derecha hacia abajo, como declamando el doble sentido del cuadro y, finalmente, el rostro de perfil, lleno de vigor, con la mirada puesta en las alturas, nos subyugan (ello sin contar el flamante vestuario del eclesiástico, que presagia elegancias de Zurbarán y destrezas de Velázquez).

Al arcediano (le llamamos así a falta de otra mejor denominación) no le importa tanto lo que sucede abajo (el milagro) cuanto la glorificación (el misterio) que ha lugar arriba. Esta dualidad en las actitudes y posturas dividirá a los caballeros que observan el evento: *así en la tierra como en el cielo: ὡς ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς* (diría el Greco).

Porque, como toda acción teatral, o litúrgica, a *El entierro del conde de Orgaz* asiste un coro que acompaña, con su presencia y comentarios, a los principales actores del drama. En este caso, el grupo de caballeros que, herederos de los que en su día pudieron dar fe del hecho insólito, ahora posan para el candiota en un retrato colectivo que reúne clientes y amigos. Ellos forman el friso horizontal, pero levemente ondulado, que corona el más acá del retablo y culmina la ceremonia del entierro propiamente dicho, en severa clave realista.



Todos visten luto riguroso. Y dos ostentan cruces de Santiago. Uno solo nos deja ver las palmas de sus dos manos abiertas en gesto de admiración (el lenguaje de las manos del Greco, del que nunca se habrá dicho bastante). Y es justo el que se halla entre los dos santos y el que más cerca del difunto, como más allegado. Y otro, a espaldas del obispo, departe con su mano derecha. En realidad, puede decirse que son éstos los únicos que hablan (con sus manos): los demás guardan en silencio sus emociones, con sus cabezas dispuestas a modo de oleaje.

Es de notar que, para este conjunto, el pintor ha tomado un punto de vista a la altura de los ojos que contemplan el buen suceso. Es un cuadro frontal y a escala humana.

Unos miran la ceremonia, otros elevan al cielo la vista, unos pocos departen entre sí, en algunos la mirada se pierde... Pero hay uno, uno solo, que como el chiquillo con su descaro, nos mira, aunque con discreción: es Domenico, caballero entre caballeros, testigo del misterio y su notario a través de la pintura. Lo que está sucediendo él ya lo sabe. Por eso nos mira.

Los historiadores han identificado algunos nombres: Diego y Antonio de Covarrubias, hijos del célebre arquitecto, Francisco de Pisa, Pedro Ruiz Durón... Es claro que, los sepamos o no, todos estos caballeros tienen nombre y apellidos. Y de algunos de ellos el autor del cuadro nos ha dejado retratos singulares: los de los Covarrubias se hallan en el Louvre y en Toledo.



105

106

107





Prueba del realismo e identidad de todos ellos es que sus figuras reaparecen con pocas variaciones en los numerosos retratos de caballeros anónimos que el candiota nos ha legado. No sabemos quién es el modelo en cada caso, pero no tenemos duda acerca de su autoría. En *El entierro del conde de Orgaz* están presentes los inconfundibles caracteres de paisanos como el *Caballero de la mano en el pecho*, o el *Caballero anciano*, sin nombre, o los de *Rodrigo de la Fuente* (el Médico) o *Rodrigo Vázquez* (Presidente de Castilla), todos ellos en el Prado.



ENTRE SOMBRAS Y LEJOS.

Pero el *Entierro* no es mero teatro: el mundo no se agota en el mundo. Hablamos de un auto sacramental, cuyo autor es Dios mismo. Él mueve a los personajes y estos actúan, a modo de teatro adentro del teatro, en el espacio de tiempo que dura la representación. Lope ya nos lo tiene advertido:

*La diferencia sabida
Es que les dura hora y media
Su comedia y tu comedia
Te dura toda la vida.*

Como pintor de un auto sacramental al estilo calderoniano, el Greco nos cuenta los dos planos del evento, sutilmente engarzados por un objeto, eso sí, sagrado: la cruz procesional de bronce que alguien a la derecha, entre el párroco y el arcediano, porta y que, formando parte del rito que se celebra abajo, se eleva hasta las nubes y las perfora. La cruz es la clave. Señala una dirección: apunta a lo alto, adonde se dirigen las miradas de algunos caballeros del cortejo fúnebre, con el arcediano, y las nuestras. Visto el milagro, se nos muestra el misterio.

El misterio ocupa la mayor parte del lienzo, pues no se ciñe al semicírculo que forma el luneto superior, sino desciende e invade el rectángulo de abajo, cubriendo las testas del

grupo de caballeros enlutados que rodea al finado y a los huéspedes que, revestidos con ornamentos propios de su función, han bajado del cielo y se disponen a enterrarlo.

Como corresponde al funeral, la parte inferior del cuadro está en sombra. Pero en ella relucen aquellos ornamentos sagrados, como mensajeros de las luces que arriba esplenden. *Entre sombras y lejos*. Sombras y luces. Pero también perspectiva: los *lejos* a los que alude el dramaturgo, como poeta que es imbuido de los trampantojos barrocos. No solo la gloria del Greco se nos aparece desbordante de luz como corresponde, sino que lo que ahora vemos, lo vemos, como dice la fórmula italiana que regirá la pintura de bóvedas, *sotto in su*: de abajo a arriba.

A diferencia del *entierro*, que hemos visto de frente, con los ojos a la altura de los ojos, vemos la gloria en las alturas, flotante, etérea, ingrávida. Para lo cual el pintor se ha servido (hay pruebas de ello) de figuritas de barro o de cera, como modelos, suspendidas por hilos. Y es un escorzo de la cabeza a los pies el que se descuelga entre nubes sobre el sepelio para hacerse cargo del alma del conde de Orgaz y presentarla al Altísimo: es un ángel, al que vemos en postura inverosímil y que, cruzando el centro del lienzo, la lleva en su mano como un homúnculo o flámula, un diminuto fantasma que, más que asir, pues es inasible, acaricia.



Esa imagen difusa, evanescente, se halla en el eje del cuadro y en la vertical que, desde la cabeza de Cristo, en lo alto, atraviesa el pecho acorazado del difunto: Dios, alma y cuerpo. El ángel, a su vez, rubrica esa encrucijada, formando con su propio cuerpo, el ala visible y el ropaje, una doble cruz de san Andrés, que horada la densa nube que separa cielo y tierra. Y el día (arriba) de la noche (abajo). Cumpliendo el oficio que le es propio, el de mensajero, posa entre uno y otra y marca el lugar de *tránsito*, que es el nudo entre ambas escenas.

Como en una instantánea feliz, todo está en su sitio, aunque todo se mueve. Como si el fotógrafo (y hay mucho de ese arte en las visiones de lo fugaz que el Greco, pintor de luces y sombras, nos obsequia) hubiese disparado desde el lugar justo y, lo que es mucho más arduo, en el momento oportuno. Diríase así que el autor ha *cogido por sorpresa* a sus personajes.

Es la misma sorpresa que leemos en los rostros de los caballeros que asisten al sepelio milagroso. Pero que, en su caso, no es difícil atrapar: puesto que, como celebrantes de un rito, sus actitudes son parsimoniosas. Dialogan y gesticulan: pero se están quietos. Pues toda acción sagrada comporta una pose hierática y solemne. La liturgia es orden y compás.

La vida no lo es (aparentemente). Ni ésta, ni la otra: según el Greco que, al orden de la ceremonia inferior, contrasta con el cierto desorden de la gloria, que es alborozo y, por tanto, libre movimiento. La relativa simetría que observamos en el acontecimiento funerario, aunque trufado por la intrusión de dos huéspedes no invitados, salta por los aires, literalmente, en el ámbito celeste, adonde todo es como más caprichoso y desde luego más movido. La *gloria a Dios en las alturas* del Greco es una gloria alborozada y tumultuosa.

Se destaca de la *paz en la tierra* que domina el cuadro inferior, adonde todo discurre con orden y concierto. A la calma terrena opone el pintor la agitación celeste. Bien puede decir el alma del conde lo que san Juan de la Cruz escribe a propósito de la fuga mística en los versos de la *Noche oscura del alma*:

*Salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.*

Al alma del de Orgaz, en efecto, apenas se la ve en el lienzo del Greco. Pero se halla en el centro justo del círculo que describe la parte superior del marco. Y esto no es casualidad.

Y no solo eso: rasga además el lecho de nubes que separa los dos mundos. Y decimos lecho porque, siendo lo que cubre la escena terrena, es a la vez alfombra del ámbito celeste. ¿Por qué, si no, la Biblia llama *firmamento* a lo que los poetas conciben como *bóveda*? ¿En qué quedamos: es suelo o es techo? Es las dos cosas. O, siguiendo el

pensamiento del candiota, es el *umbral*, la clave de su intuición de lo sublime. Y el que él representa en el *Entierro* a modo de sábana de un lecho recién deshecho. Como la cama que se ofrece al Alcalde de Zalamea:

-*¿Diola hecha el diablo? –Sí.*
 -*Pues a deshacerla voy:*
ivoto a Dios, que estoy cansado!
 -*Pues descansad, voto a Dios!*

Ropa tendida cree ver Azorín en los cuadros del Greco. Lecho deshecho es el revuelto de nubes que cubre el funeral del conde y se tiende bajo sus pies en el ascenso al cielo de su alma, como a la entrada de Jesús en Jerusalén los mantos de las gentes enfervorizadas. Es la *tela de vestir* que la Biblia usa como metáfora de lo efímero y perecedero.

Decíamos que, en *El entierro del conde de Orgaz*, abajo reina el concierto y arriba el desconcierto. Pues basta observar cómo se comportan el clero y la (supuesta) nobleza en el acto funeral, con poses armoniosas unos y otros, y cómo se agolpan los bienaventurados para recibir el alma del nuevo socio en la morada eterna. No cabe más flagrante desequilibrio entre las multitudes que acuden a esta fiesta. Santa María y san Pedro a nuestra izquierda, que es la derecha del Juez Supremo, y la muchedumbre que sigue a san Juan Bautista del otro lado.

Cierto que con ello el pintor pondera el peso de cada personaje: la Madre de Dios y el príncipe de los apóstoles valen por toda una caterva de santos. Pero no es menos cierto que esta irregular distribución de la población celeste hace estallar la dinámica de la composición. El cielo vibra sobre la tierra adormecida. El de Orgaz pasa literalmente a más y mejor vida.

Solo la figura de Cristo, en la clave que culmina el arco, parece poner paz y sosiego en el desasosiego de las alturas. Viste de blanco, como un emperador con su toga como única prenda, y su gesto, acogedor con su derecha y de calma en su mano izquierda, como de quien apacienta el rebaño, es a la vez sereno y resignado, como de quien está sobrado de poder. Y a diferencia del terrible Juez *miguelangelesco*, ni amenaza, ni fulmina: simplemente pastorea las cohortes celestiales sin el menor asomo de cólera.

Pero quizá lo que más nos asombra de este juicio, particular y en primera instancia, a diferencia del otro, universal y definitivo, es la situación del Juez: gigantesco y en primer plano el de la Sixtina y diminuto, por remoto, el de Santo Tomé. Es el corolario, obvio y constante en los cuadros del cretense, de su perspectiva *sotto in su*: su Cristo se halla lejos y en lo más alto.

Es el mismo Cristo que, en su caso con túnica, coronará a la Virgen en el futuro y en sucesivas representaciones del décimo quinto misterio del rosario. En cuanto a santa María, su mano derecha acogedora se cruza con la izquierda suplicante de Juan Bautista (un habitual en la iconografía del Greco), ahora de espaldas.

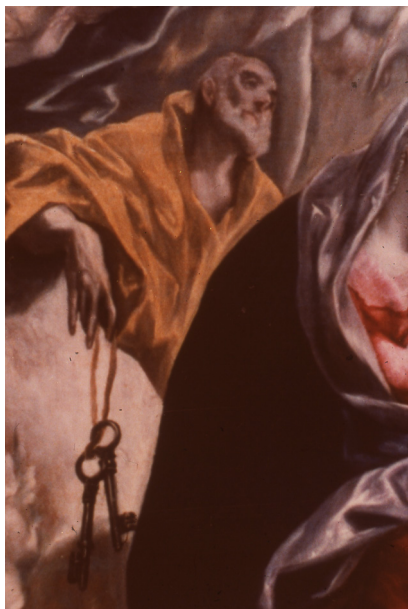


111

112

113

114



115

116

117

118



Bastaría observar el juego de las manos para medir el silencio que reina abajo (son pocas las que se ven: las justas para definir actitudes) y la conversación que ha lugar arriba entre su Majestad, su santa Madre y el resto de los bienaventurados. La de san Pedro ¿cómo no? hace alarde de sus llaves, que son su derecho. Y es el suyo uno de los más bellos retratos del cuadro, tan poblado de ellos en el cielo como en el suelo: solo que aquéllos, a quienes el Greco ha canonizado con gusto, son anónimos y solo reconocibles por sus paisanos.

No ignora, ni olvida, el pintor, por otra parte, que en el cielo hay muchas moradas. Y dispone algunas, en los arranques del semicírculo celeste, para alojar figuras del Antiguo Testamento (izquierda), entre las que adivinamos un arpa, de David seguramente, y del Limbo tal vez (derecha), como sucursal del empíreo.

Y comentario aparte merece el angelito impúdico que, retozando sobre las sábanas nubosas, parece ayudar a que el ángel enviado para transportar el alma ingrávida del conde pueda atravesar sin dificultad la barrera interpuesta entre ambos mundos. Para este inocente ser lo que acontece es una fiesta. Y su actitud desenfadada es todo un regalo.

AL CÉSAR LO QUE ES DEL CÉSAR Y A DIOS LO QUE ES DE DIOS.

El entierro del conde de Orgaz no solo representa un umbral (aquél en el que consiste lo sublime) entre lo humano y lo divino: lo es además en el itinerario del pintor, tanto respecto de su clientela (de la Corte y la Iglesia al Pueblo), como de sus temas y estilo. En el cuadro de Santo Tomé se hallan los dos frentes que en adelante cultivará el genio del Greco.

Sus personajes serán ahora, o bien caballeros que no son santos, o bien santos que no son caballeros. A cada uno lo suyo: pero siempre bajo la especie del retrato, sublimado o no. Y habrá algún que otro paisaje: contados como figura, incontables como fondo. Pues a diferencia de sus maestros de Italia, el Greco construye el espacio desde las figuras que lo pueblan. Los actores crean el escenario: éste nunca les precede. Sus ámbitos son semejantes a los que crea la arquitectura neumática: se abren para darnos paso, *son* en la medida en que *estamos*.

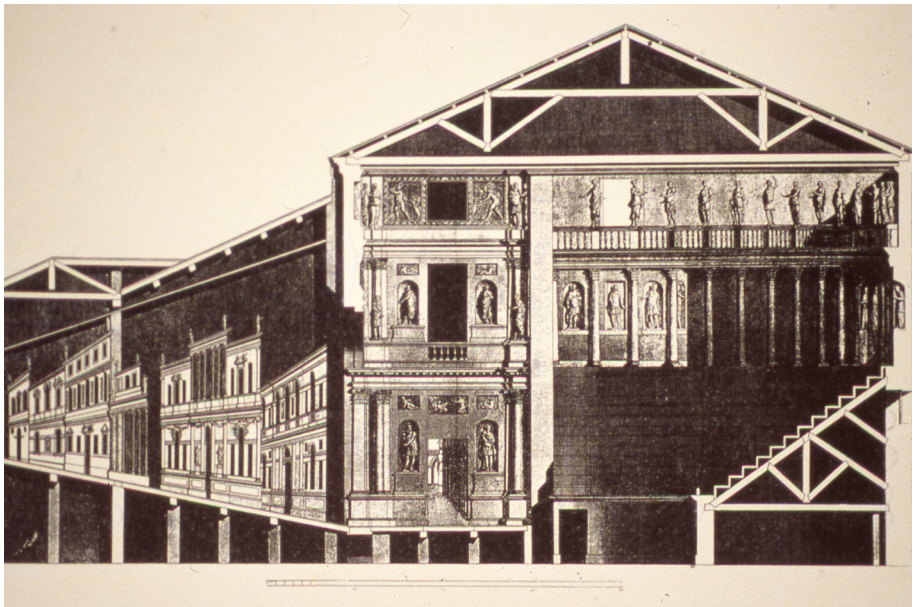
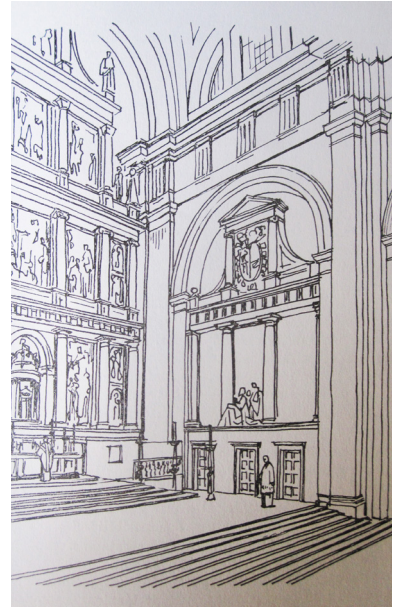
De ahí la importancia, y la contundencia, de sus escorzos. Y el alargarse y el alejarse de sus figuras. Y su naturaleza elástica: como lo son los miembros del cuerpo humano que, por esas mismas fechas, describe minuciosamente el arquitecto y orfebre Juan de Arfe en su *Varia conmensuración*. No hay una medida estática de las cosas. Todo crece y mengua: moviéndose.

Y acercándonos, o alejándonos. Lo que se ve pequeño puede no serlo: solo está distante. Y lo que se ve grande, porque lo creemos distante, puede no serlo, porque no lo está. Es el juego visual de Borromini en la *Galleria della statua* del Palazzo Spada. A través de una perspectiva forzada por una arquitectura deformada (como en las calles del Teatro Olímpico de Vicenza) se nos induce la ilusión de que la estatua que vemos al fondo es grande, porque la creemos lejos, cuando en realidad está cerca y es pequeña.

Otro tanto hace el cretense cuando adelgaza y achica los rostros de sus figuras para alejarlos, elevándolas por encima de lo que ya lo está. Con ello crea una dimensión visual que sobrepasa la dimensión real: las agiganta y mueve. Obra justamente al contrario de cómo lo hace el arquitecto Herrera en el retablo del altar mayor del Escorial.

En él, en efecto, los órdenes superpuestos crecen en la medida en que se elevan. Con lo cual, lejos de escapársenos, se aploman y asientan en el suelo, remarcando sus límites. Es como si todo lo que vemos lo estuviéramos viendo frontalmente o, como dicen los italianos, *in maestà*. Se cumple en ellos la *finición* que ha proclamado Alberti.

En virtud de la desproporción real que transmite una proporción visual, todo en la obra del Escorial está atado y bien atado: una cualidad que al monarca absoluto que es Felipe II no puede dejar de satisfacer. Como no pudo dejar de desagradar la tendencia del candiota a dejar que las formas vuelen y se nos escapen, en una suerte de fuga, lírica y sin tregua.



En el cuadro-retablo del Greco las figuras disminuyen a medida que escalan las alturas. De hecho, el Cristo que recibe el alma inmortal del de Orgaz es mucho más pequeño que los caballeros que asisten a la deposición de su cuerpo mortal. Pero sabemos que no es, no puede ser, más pequeño: está más lejos, porque está más alto, señor como es del séptimo cielo.

En el altar-retablo de Herrera sucede lo contrario. El ático es más esbelto que el cuerpo central y éste lo es más que el bajo. Para que sus órdenes den fe de su peso, que los vincula al suelo en el que asientan con aplomo, con la gravedad (la *firmitas* vitruviana) que caracteriza a una arquitectura eminentemente clásica. En la quietud, fúnebre si se quiere, del panteón escurialense, no ha lugar el vuelo de las formas que la luz libera (como el autor de la *Einsteinturm* de Potsdam en su momento).

En su fuero interno, Felipe II piensa como Maese Pedro, el personaje de Cervantes que aconseja a Trujamán en el cuento de su retablo: *sigue tu canto llano* (le dice) *y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles*. Una vez más las *locuras* del Greco siguen otros derroteros que aquellos que guían la cordura cervantina, *sanchopancina*, no quijotesca.

El escritor transfiere al personaje sus locuras, si es que lo son, para redimirse de ellas. Y al final, él mismo lo redime para descargar quizá su conciencia. Otra es la tesitura del pintor que, demos o no la razón a Marañón, ha pintado a lo largo de su vida a más de un loco, o que lo parece (Juan Bautista se lleva la palma a este respecto) disparándolo a los altares...

Y se da, finalmente y a propósito de Herrera y el Greco, uno y otro formados en parte, dicho sea de paso, en Italia, una admirable paradoja. Y es que el arquitecto aplica a la solidez de sus obras el ideal, *platónico* y abstracto, de la armonía (la *concinnitas* de Alberti) en tanto que el pintor, con su empleo de la luz y el color pone en práctica un concreto y riguroso realismo *aristotélico*. En aquél, la geometría gobierna los cuerpos (el *uno intiero e ben finito corpo*); en éste, son estos los que todo lo avasallan.



VIDA A LINO.

En la *Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco* y en el verso que hemos escogido para el título de este ensayo se dice de él que dio *vida a lino*. Y en una primera lectura puede entenderse que el *lino* al cual el pintor da vida es el lienzo, soporte de la mayor parte de sus cuadros. Como el *leño*, es decir la tabla, lo ha sido de otros cuantos.

Pero cabe una segunda lectura. Cabe que el poeta haya tenido presentes, no solo las telas sobre las que el pintor pinta, sino también las telas pintadas: la *ropa tendida*, de la que con sorna nos habla Azorín. Pues en sus cuadros, amén de las telas que representan ropajes, hay nubes y otros fenómenos visibles que lo parecen. La *ropa tendida* no es solo ropa.

Y la que lo es viste sin vestir y a ello vamos: al vestuario con el que el Greco a menudo nos sorprende, al margen de los cuerpos que, como hemos dicho, instauran el espacio al modo aristotélico, un modo que niega el *vuoto* del que, en los inicios de la Arquitectura Moderna, proclama Bruno Zevi como su objeto. En los espacios del Greco no ha lugar al vacío. El cuerpo crea el espacio y el vestido lo habita. Pero uno y otro campan por sus propios respetos, ajenos el uno al otro y el otro al uno. El vestido desviste, más que viste, a sus figuras.

Que el Greco no hace ascos al desnudo queda probado desde sus días de Módena: en el *Políptico* juvenil comparecen de entrada Adán y Eva. Y el san Mauricio abunda en ellos (otra causa de disgusto tal vez para el paladar de Felipe II). Y al final de sus días se recreará en su pintura, tanto en el *Laocoonte* como en *El Quinto Sello* (sin contar sus *sansebastianes*).

El Greco domina el desnudo. Y el vestido no tiene secretos para él. Pero, a diferencia de los maestros italianos, para los que la ropa se ciñe a la piel, de modo que el vestido hace esplender el cuerpo, lo ostenta a la vez que lo depura, pone de relieve su gracia a la que suma un toque de elegancia, el cretense los prefiere aparte, con vida propia e independiente.

Del perfecto acoplamiento del vestido al cuerpo da testimonio estremecedor Miguel Ángel en el *san Bartolomé* de su *Juicio Final* que lleva en la mano su propia piel de la que según la crónica de su martirio atroz ha sido desollado. El vestido es como una *segunda piel* y la piel es como un *primer vestido*. De ahí que, tanto él como sus colegas, cuando acometen el dibujo de un personaje, sea una *madonna*, por ejemplo, u otro cualquiera, que el decoro ordena que se presente vestido, lo esbozan primero desnudo, para vestirlo a continuación.

El Greco procede muy al contrario. Él no aspira a que el vestido defina el cuerpo (para ello está el desnudo, *mondo*) sino, antes bien, que lo distraiga.

Lo apercibimos en el *Expolio*: pues, si el *San Mauricio* no agradó al monarca, tampoco éste debió hacer felices a los prelados del cabildo. La flamante túnica rojo de fuego, de la que el Salvador va a ser despojado, ya se ha desprendido antes de su cuerpo al que, lejos de dar forma, parece huir: como que nada tuviera que ver con él. Es como una armadura. Por cierto, que el pintor las administra, vengan o no a cuento: la luce uno de los personajes en el primer plano del cuadro, como el conde difunto, o *San Martín*, o *San Julián*, avalando a Julián Romero.

Y es que para el Greco, a la vestimenta, lejos de contribuir a modelar el cuerpo, se le asigna el papel de insinuar su ausencia. Tras el vestido no está el cuerpo, sino lo que queda: y lo que queda no puede ser otra cosa que el alma. Porque, eso sí: la vestidura vive. *Vida a lino*. Su cuerpo no es el que viste, sino el del vestido mismo: de ahí el favor que al pintor merece la armadura, cuerpo sin cuerpo que, aun vacío, sigue poseyendo un cuerpo. El caso límite nos lo encontramos en la *Visitación* fantasmal de la capilla Oballe. No hay cuerpos: solo sábanas.

Son figuras sin cuerpo: o sin otro cuerpo que el de la figura misma, que el tejido pone. Cuerpo, por otra parte, fugaz: cuerpo que huye y es efímero (volvemos a la imagen bíblica) y que puede ser, indistintamente, de tela o de nube. Cuerpo que, sea lo uno o lo otro, vuela. Como vuelan las alas de los ángeles, de las que el pintor nos ha dejado opulento muestrario.

*Nace el ave y, con las galas
Que le dan belleza suma,
Apenas es flor de pluma
O ramillete con alas,
Cuando las etéreas salas
Cruza con velocidad,
Negándose a la piedad
Del nido, que deja en calma...*

Se diría que los versos de Calderón han sido inspirados por el pincel del Greco. En ellos se hallan cuantas palabras-clave pueden orientarnos acerca de sus imaginarios respectivos. También el de Orgaz *las etéreas salas / cruza con velocidad / negándose a la piedad / del nido que deja en calma*: el nido es el cuerpo. O mejor: la armadura. Y las cruza en volandas de ángeles que son *flor de pluma / o ramillete con alas*. Las metáforas del poeta y sus *galas* son imágenes en el lienzo. Tejidos sobre tejido. Vida a lino. Y vida que vuela y huye.

No es sorprendente que la enigmática dama, y la más famosa, probable madre de su hijo, de la que Domenico nos ha dejado el mejor retrato, sea conocida por el armiño que rodea su cuello y ella misma acaricia con la única mano visible: la piel viste. Y esconde. Para que de esa dama sepamos solo lo que es inevitable dejar de saber.

Entendemos ahora el desdén que el pintor, a pesar de su innegable, pero no profundo, barniz italiano, manifiesta por el dibujo. El dibujo viste el cuerpo. Primero, la piel (en la de san Bartolomé se ha dejado la suya Miguel Ángel, con su propio retrato, santo y seña). Luego el vestido, sensible y sensual. Y finalmente el revestido, tercera piel, ornamental.

El Greco obvia el primero y el segundo y se queda con éste, que es libre y autónomo: armaduras y capas pluviales, sobrepellices y dalmáticas. Como a pintor de lo sublime, del umbral, al Greco interesa el tejido en sí: el que hilan las Parcas, tejiendo y destejiendo vidas. Es todo un símbolo: y el cretense, practicante de una arte que él mismo concibe como *speculativa*, se las ha a bien con ellos, en sus retablos y en sus cuadros. Por ellos acredita tanto su herencia griega como su estirpe bizantina.





Y no deja de ser digno de ser notado que el inmenso Velázquez, pintor de otra estirpe y en época consecutiva, corone su obra con un tributo al mito de Ἀράχνη. *Las hilanderas* es, si no el mejor, uno de sus mejores lienzos y, desde luego, el que más de cerca revive el espíritu del pintor de Creta en Toledo, con su homenaje al arte de tejer, como parábola vital.

Sería interesante, pero no es de nuestra incumbencia, seguir el hilo a los que hilan uno y otro mundo: pues los rasgos en común no son pocos. De cómo el que acaba siendo pintor de cámara de Felipe IV honra al que fue desestimado, y en cierta medida desterrado a Toledo, por su antecesor Felipe II. Y de cómo, salvadas la indiscreción abrupta del candiota y la ecuánime discreción del sevillano, ambos cabalgan a lomos de un mismo corcel, en una carrera a la que pondrá soberbio colofón un aragonés, sordo y con malas pulgas, deudor de uno y de otro.

Morada cinco

IMÁGENES DE CULTO E IMÁGENES DE DEVOCIÓN.

A Romano Guardini se debe el análisis que divide a unos y otros iconos en dos especies diferentes: *imágenes de culto e imágenes de devoción*. Las primeras responden a un ritual de carácter *sagrado*, oficial y público. Las segundas obedecen a prácticas de una piedad *religiosa*, íntima y privada (lo que no obsta para que pueda ser multitudinaria).

El culto es, pues, algo establecido y que obliga, en cierta medida, a los creyentes que a él se adhieren. No se concibe un culto que no sea colectivo. La devoción, en cambio, puede no serlo y, en cualquier caso, a nadie obliga: por eso se dice a menudo que *la obligación es antes que la devoción*, pues ésta es de libre obsequio y puede darse en privado.

A la Iglesia de Cristo, por tanto, corresponde, y al Estado subsidiariamente (en cuanto éste se declara *confesional*), el establecimiento de un culto cristiano que, después del Cisma llamado de Occidente y tras la Reforma llevada a cabo por Lutero y otros, se autodefine como *católico, apostólico y romano*. Y tras el concilio, tridentino. Tal es el culto con el que el Greco, que procede del Oriente bizantino, pero que, como súbdito que es de la *Serenísima* véneta, se confiesa católico, se tropieza en la España de Felipe II, adicta en cuerpo y alma a Trento.

El que, de entrada, se le hayan cerrado, o entornado al menos, las puertas del Estado y de la Iglesia, le supone verse hasta cierto punto apartado del culto institucional, oficial por su propia naturaleza, puertas a las que en primera instancia ha llamado: la Catedral de Toledo y el Escorial de Madrid. Un rechazo que, en su fuero interno, su libertad tal vez agradece.

Él no es, como Cervantes, héroe de Lepanto, sino espectador y no en primera línea. Su lienzo de *La Santa Liga*, un cuadro de compromiso, le acredita (creemos) más como pintor que como entusiasta de una causa. En su ruta de Oriente a Occidente él ha caído de este lado: pero sus raíces están en otra parte. Y su habla y sus lecturas muestran que no ha renunciado a ellas.

El es griego en Venecia (Greco) y sigue siendo griego, y además veneciano (no romano) en Toledo. Lo que quiere decir que su estilo de culto ni ha dejado de ser bizantino ni ha llegado a ser romano. Y en cuanto al conflicto centroeuropeo que Lutero ha provocado, su reincidente representación de la *Expulsión de los mercaderes del templo* es todo un síntoma. Pues ¿no ha sido el comercio de indulgencias el ariete que esgrime el reformador? En la escena se sugiere, pues, una doble denuncia de uno y otro mercado: el del arte y el de la religión.

Se ha dicho con razón que la *Curación del ciego de nacimiento*, es obra de inspiración tridentina, pues con ella se significa el abrir los ojos a la fe. Pero no podemos dejar de advertir en el argumento una lectura equívoca: porque ¿quién es, en este caso, el ciego? ¿De qué credo hablamos? El mensaje es un tanto ambiguo. Y tal vez la postura del pintor no lo es menos.

Las iglesias se encastillan. Y acto seguido, inevitable en ánimos belicosos, irán a una guerra, por demás cruenta (si es que alguna no lo es), que durará 30 años (1618-1648). Pero para entonces nuestro hombre habrá descansado en la paz del Señor, dejando a su heredero Jorge Manuel un tesoro de pinturas a medio hacer, de encargos, de deudas y de pleitos.

Antes, sin embargo, de que el conflicto estalle, la escisión del culto cristiano es hecho consumado, del que cabe ponerse a salvo, sin abandonar la religión, en el retiro de la devoción privada, que es el culto de quienes se ven apartados de él. Las devociones, ayunas de dogmas, se amparan en una fe sencilla, callejera, que no entra en disquisiciones teológicas, que acepta de buen grado milagros y leyendas y que se administra a sentimiento de cada cual, con fervor y sin rigor. Y es claro que, al margen *del mundo y sus monarquías*, Toledo abunda en devotos.

Como Góngora, el poeta autor de su inscripción, en la letrilla, piensa el Greco que

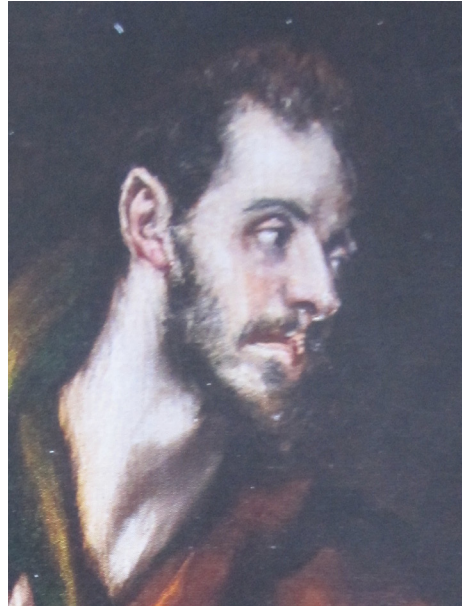
*ande yo caliente
y ríase la gente.*

Iconoclasta de corazón, el cretense adora las imágenes. Pues bien: es el momento de volver a ellas. De volver a su origen, para combatirlo: imágenes de devoción contra imágenes de culto. Imágenes libres y en vuelo contra imágenes hieráticas e inmóviles.

En lugar de los santos que él ha conocido de niño, con sus efigies severas en actitudes imponentes y mayestáticas, los nuevos santos andan por las calles de Toledo, pobres todos de solemnidad, vagabundos los más y enajenados algunos. Ellos serán los santos del Greco, a los que vestirá no medias, como san Martín, sino capas enteras. Y rodeará con una aureola.

Veamos, por ejemplo, sus varias versiones, con sus réplicas, de Santo Tomás, el apóstol que se insinúa en el medallón de la capa pluvial de Andrés Núñez, en *El entierro del conde de Orgaz*. Reconocemos su mirada perdida en el apostolado Henke (1586-1590) del coleccionista sevillano, en el de Almadrones (Guadalajara) de hacia 1600, y en Toledo, Catedral y Museo.

El incrédulo Tomás del Evangelio, rendido a las pruebas tangibles de la resurrección de Cristo y en el que el pintor de algún modo, tal vez, se ve representado, alza su mano derecha en señal de asentimiento, en tanto que con la izquierda sujeta una escuadra, que acaba siendo lanza en la última versión, que se conserva en la Casa-Museo del Greco.



Sea loco o cuerdo, el modelo es un don nadie desconocido, un paisano del pueblo. Y al artífice le seduce la frontera incierta que separa la locura de la santidad. Como a su coetáneo le ha seducido la que convierte al loco en héroe. Pues, aunque en el Greco no habita ni de lejos el espíritu cervantino (creemos a Unamuno), en sus personajes y en la elección de sus modelos por consiguiente, el carácter quijotesco está presente. Lo que, en Cervantes, tiene ida y vuelta (don Quijote acaba cuerdo) y en el Greco no: el ascenso a los altares es sin retorno.

Atardecen las glorias terrenales, pero no las celestiales, sin ocaso. Así, don Quijote de la Mancha vuelve a ser Alonso Quijano. Pero el anónimo e improvisado modelo salido de no se sabe qué hospicio, será un apóstol para la eternidad. Dejará de ser loco para ser santo. Y nadie osará negar a ese perdulario sin nombre el honor de ser todo un santo Tomás.

MISTERIOS GOZOSOS, DOLOROSOS Y GLORIOSOS.

Si a la incertidumbre de fechas, en lo que se refiere a las pinturas del Greco, añadimos su proliferación que raya en el milagro, y la reiteración que practica en sus personajes y temas, no parece que podamos llegar a establecer, en ellas, un orden cronológico con un mínimo de rigor. Los encargos se solapan y se multiplican en su, a pesar de todo, próspero taller, adonde, amén de su vástago Jorge Manuel, colaboran otros maestros de segundo rango e intervienen aprendices que desempeñan distintas tareas.

Algunos nobles en decadencia y no pocos burgueses enriquecidos siguen siendo aún, o empiezan a serlo, devotos del santoral cristiano. Lo que no disminuye, antes aumenta, el cruce de razas y tradiciones. Y los más pudientes aspiran a asegurarse una honorable mansión eterna amueblada de arte, edificando y equipando capillas funerarias que reciban sus huesos.

Sin dejarlo al albur del milagro, pues no es de esperar el que san Esteban y san Agustín repitan el gesto, el ejemplo de Santo Tomé cunde. Y varias iglesias y capillas reclaman las obras del Greco: la parroquia de Talavera la Vieja, el Colegio de la Encarnación en Madrid, el Hospital de la Caridad de Illescas, las Capillas de san José y la Oballe o el Hospital Tavera en Toledo.

El cretense no va a dar abasto a una fábrica de retablos y producción de iconos con los más diversos destinos, pero siempre atentos al despliegue de devociones que el Concilio de Trento ha hecho proliferar en todos los campos de las artes visuales. El culto, por ejemplo, del Santísimo Sacramento, bajo la especie de la *reserva* sembrará la Europa católica de capillas de la Comunión en el nuevo estilo barroco. Es la hora, pues, de la *capillas* de todo género. Y de las *sacristías*, como no hace mucho lo ha sido de los *coros*. Y ahí tenemos a nuestro hombre.

Las catedrales, de nave única, o de tres naves, o de cinco, son de otro tiempo. Como lo es la polifonía gótica, cuyo juego de voces hace ininteligibles las palabras. Trento se inclina por la homofonía en la que todas las voces caminan acompasadas de modo que su recitar se sigue sin dificultad: así procederá Juan Bautista Comes en su *passio* para el Patriarca de Valencia.

Como antes ha procedido el abulense Tomás Luis de Victoria en su *Oficio de Difuntos* de 1605, compuesto para la muerte de la Emperatriz María, pero que bien podría ser la música para *El entierro del conde de Orgaz* en su austero ámbito inferior (el otro, celeste, escapa a las coordenadas del músico, menos visionario y más sumiso, desde luego, que el pintor).

Si nos hemos permitido esta divagación en torno a la música es porque nos consta que el candiota gozaba de ella y se la hacía interpretar en su taller, para acompañar sus pinceles.



Más adelante comprobaremos cómo la población de ángeles músicos, una tradición que se remonta, como poco a Botticelli, irrumpe en sus cuadros tantas veces como el asunto se lo consiente. Ángeles músicos celebran la Anunciación, en sus dos réplicas, de hacia 1600, y reciben a santa María en su posterior Asunción del Museo de Santa Cruz de Toledo.

El lirismo, pues, que tantas veces se ha atribuido a la pintura del Greco tiene un literal fundamento: carácter que lo destaca de la cultura eminentemente visual o, como diría Wölfflin en sus conceptos, *visual-tactil*, de los maestros del Renacimiento toscano y romano. El discurso del Greco es, puesto que no renuncia a viajar en el tiempo, musical. Y literario.

De su pendiente literaria nos ocuparemos cuando le llegue el turno a dos de sus obras maestras tardías, inspiradas en sendos libros, uno pagano y otro cristiano: la *Eneida* de Virgilio, que nos cuenta la historia de Laocoonte y sus hijos, y el *Apocalipsis* de san Juan con la apertura de uno de sus *siete sellos*. Gran lector como don Quijote y buen oidor como Sancho Panza.

★

Dada, pues, la superabundancia de cuadros y la redundancia de sus temas, nos parece que el método a seguir bien puede ser el de sus secuencias iconográficas. Otro sería, no menos plausible, el de los lugares para los que se hizo el encargo. Pero éste presenta el inconveniente de que son raros los casos en los que el conjunto ha permanecido *in situ*. A lo que se añade el que no siempre hubo un lugar de destino preciso, o lo desconecemos. Y que la mayor parte de las colecciones se halla en la actualidad dispersa por el mundo.

¿Qué museo o coleccionista que se precie, y lo haya deseado, no posee algún *greco*, original o réplica de primera o segunda mano, no digamos copia? Ellos son como los restos de un naufragio: que primero lo fue en el tiempo (un par de siglos de cierto olvido) y luego lo ha sido, y sigue siendo, en el espacio. Restos que ahora entendemos como reliquias.

Si las de san Mauricio dieron ocasión a que este Ulises de la pintura pintara uno de sus primeros grandes cuadros, ahora son las de su obra, que se disputan cuantos aman su arte, joyas de un magnífico botín que acreditan su genio en todas partes. Pues del Greco bien puede decirse que está en el cielo, en la tierra y en todo lugar. Incluso en El Bonillo de Albacete.

El orden iconográfico que proponemos tiene la ventaja de evidenciar las diferencias de composición y de estilo, símbolos y formas, que señalan y desvelan la evolución del genio, por comparación de las sucesivas versiones de un mismo argumento, sea un misterio de la vida de Cristo y de su Madre, un apostolado u otros santos de diversas épocas y latitudes. Sin olvidar que el pintor, naturalmente, seguirá pintando retratos de aquellos que se lo soliciten, que no serán los más porque, siendo de réplica única, el costo de la obra habrá de ser superior. El maestro sabe (y tiene muy presente) que el negocio de los bienaventurados puede serle mucho más rentable que el de los personajes de este mundo. Porque lo multiplica.

Como en sus lienzos, Domenico Theotokopoulos, se mueve entre dos esferas, que no con frecuencia, pero alguna vez, se comunican. Alguna vez, un caballero, como Julián Romero de las Azañas, de la orden de Santiago, quiere verse retratado con san Julián, su santo patrón, vestido a su vez de caballero y como su doble. El cuadro, que se halla en el Prado, representa al mortal de rodillas, con capa y gorguera y en actitud orante, y acogido por el santo que de pie le echa la mano al hombro y eleva los ojos al cielo, como corresponde a su papel intercesor.

El catálogo de *misterios* representados en los lienzos del Greco comprende al menos diez de los quince que contempla la que fue en tiempos popular devoción mariana del *rosario*: tres de ellos son *gozosos* (la *Anunciación*, con siete versiones, la *Visitación*, con una sola, y la *Natividad* que, si contamos con ella a la *Sagrada Familia* y la *Adoración de los pastores*, suman un total de otras siete versiones, sin tener en cuenta sus réplicas). Es ésta, con mucho, la serie de escenas más solicitadas por la devoción y en consecuencia más visitadas por el autor.



Entre los acontecimientos de la infancia de Cristo y los de su pasión insertaremos una escena infrecuente en el inventario pictórico de la época, *Despedida de Cristo de la Virgen* de hacia 1590 (con réplicas en Toledo, Holanda, Rumanía y Estados Unidos) y dos *Bautismos de Cristo*, con una década, la siguiente, de por medio, hoy en el Prado y en el Hospital Tavera.

En el capítulo de los *misterios dolorosos*, conocemos dos versiones de la *Oración en el Huerto*, antes y después de 1600, con tres y siete réplicas respectivamente, un *Cristo con la Cruz*, en no menos de doce réplicas, varias imágenes de *Cristo crucificado*, con y sin compañía, que suman diez y ocho cuadros, y una *Mater Dolorosa*, con cinco réplicas.

De los *misterios gloriosos*, finalmente, el Greco nos ha dejado espléndidas pinturas de cuatro de los cinco, de todos menos de la *Ascensión*: si bien su *Resurrección* del Prado es tal y tanto su ímpetu ascensional, que podemos reconocer en ella ambos misterios en uno. Se la conocen otras dos réplicas. Y contemporánea de ella es la *Pentecostés*, del mismo museo, con otra réplica. Los originales de una y otra son posteriores a 1605, cuando el maestro se halla en plenitud de facultades que, en su caso, son al mismo tiempo libertades.

Los dos últimos misterios marianos, es decir, la *Asunción de la Virgen* a los cielos y su *Coronación* en ellos por la Santísima Trinidad, hacen que Domenico se halle literalmente en la gloria, que tantas veces ha pintado, viniera o no al caso. Desde los días juveniles del Tríptico de Módena, se podría decir que no ha pintado otra cosa que esa gloria inefable e invisible.

De la *Asunción*, una sola versión, la de la capilla Oballe en San Vicente de Toledo, basta y sobra para arrebatarlos con ella. En realidad, es pariente cercana de sus *Inmaculadas*, la más reciente de las cuales está en Lugano, habiendo pasado por Checoslovaquia. Porque así como sus *resurrecciones* son *ascensiones*, sus *inmaculadas* son *asunciones*. El que no corre, vuela.

De la *Coronación*, en cambio, hay todo un amplio historial. De las dos primeras, años 1590 y siguientes, la del Prado se ciñe al misterio, en tanto que la pintada para la iglesia de Talavera la Vieja incorpora, como una ampliación hacia abajo del mismo cuadro, a un grupo de santos que, formando círculo de admiradores, celebra el misterio.

Los santos que asisten al acontecimiento celestial son, dando la vuelta en el sentido de las agujas del reloj al círculo que componen, san Juan Bautista de espaldas, san Francisco, san Juan Evangelista, san Sebastián, san Antonio Abad, santo Domingo y san Pablo (se supone) de nuevo de espaldas y cerrando el círculo.

Con esta nueva disposición, el Greco vuelve a sus habituales cielo y tierra contrastados, aunque en el caso que nos ocupa todo es celeste. Como si el pintor quisiera darnos a entender que no hay un solo cielo y que el séptimo, adonde la Virgen es coronada, se alza sobre el de los santos, más mundanos, que la contemplan como espectadores. O como los músicos de un foso operístico que orquestan la escena que sobre las nubes, que son sus tablas, se nos representa. La tercera *Coronación* está en San José de Toledo y la cuarta, oval apaisada, en Illescas.



ΧΑΪΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ.

De cuantos misterios la iconografía cristiana ha propuesto a los artífices a lo largo de siglos, uno de lo más visitados ha sido sin duda el de la anunciación del ángel Gabriel a la Virgen María, que cuenta san Lucas al comienzo de su evangelio. Un misterio que la piedad popular invocó al mediodía de cada día, durante otros tantos siglos. El *ángelus* fue, hasta no hace mucho, una firme tradición de nuestros pueblos a toque de campana (*el ángel del Señor anunció a María*) que el pintor Millet, admirado por Van Gogh, evoca en un famoso cuadro.

Pero el Greco no se demora en la costumbre y afronta el misterio cara a cara. Cuenta él con la ventaja de haber leído a san Lucas, evangelista al que ha representado en su juventud y volverá a representarlo en su mejor momento y con especial esmero, porque lo considera su patrón en el oficio de la pintura, en el idioma original, que es el griego.

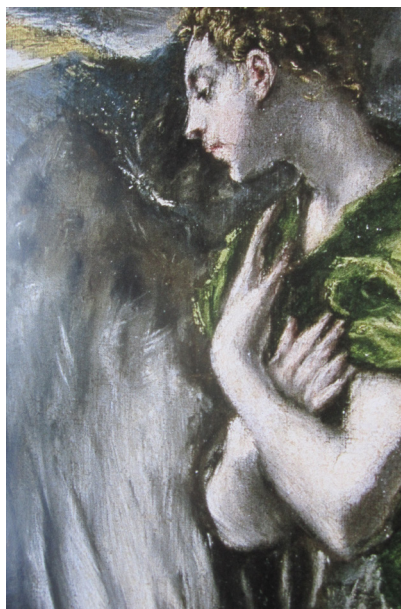
Y es en ese idioma en el que esplende, como en ningún otro (ninguna traducción está a la altura) el saludo del ángel que la virgen jamás olvidará: *Χαῖρε κεχαριτωμένη*. Que literalmente quiere decir: *hola, graciosísima*. Y como no lo ha olvidado, María se lo cuenta a su prima Isabel. Y Zacarías, el anciano marido de Isabel la oye. Y lo escribe (es una hipótesis).

Siete son, como hemos anotado, las versiones de la Anunciación que pinta el Greco. La primera forma parte del *Políptico de Módena*, del que ya se ha hecho mención. Como también de la segunda, que se halla en el Prado y que es, mejorada, su viva hechura. Una réplica de la misma hará desaparecer el escenario arquitectónico del cuadro: lo cual merece un comentario aparte, porque esa ausencia marca, entre otros indicadores, el paso decisivo del maestro de un estilo italiano a un estilo Greco. La arquitectura está de más, porque el cuerpo es arquitectura.

No cabe en este ensayo hacer un rastreo pormenorizado de las *anunciaciones* creadas por los pintores italianos del primer Renacimiento, algunas de las cuales el cretense ha podido conocer. Son legión. Pero una breve referencia a las más destacadas nos parece obligada. Para desechar el modelo y hacer borrón y cuenta nueva, él ha debido de tenerlas muy presentes.

Y en primer lugar, en el mismo Prado, se halla el paradigma, una joya sin parangón: es el retablo de la *Anunciación* de Fray Angélico (por él lleva el nombre por el que le conocemos). Protagonista: la virgen María vestida de azul. Deuteragonista: el ángel Gabriel vestido de rosa. Hay más escenas: al lado y en la predela. Pero ésta es la principal.

A los ángeles se aplicará insaciable el cretense. Pero los suyos serán ángeles revoltosos y no como éste, reverente y de rodillas. Es curioso: en ninguno de los cuadros del Greco vemos al ángel francamente de rodillas. Pero ¿es que puede arrodillarse el que vuela? ¿O es que cabe arrodillarse sobre una nube? En el mejor de los casos, su ángel roza



el suelo. Recuerdo que al arquitecto John Hejduk le intrigaba la sensación de escalofrío que el contacto con el suelo del pie desnudo pudiera haberle producido a Gabriel. En los ángeles del Greco no ha lugar.

Ellos no doblan sus rodillas. Ellos, o bien gesticulan el anuncio con los brazos, actitud de quien transmite un mensaje (el Greco sabe bien que en su idioma ángel es mensajero), o bien cruzan los brazos sobre el pecho en señal de adoración rendida. Porque la escena de la *anunciación* a María culmina en la *encarnación* del Verbo: principio y fin del plano-secuencia.

Pero, en uno y otro caso, flotan. El Greco ha evaporado el espacio de la arquitectura, que es común a las anunciaciones italianas, muchas de ellas en la línea de la del Angélico, y lo confía a los cuerpos: el de la Virgen, ella sí a medias arrodillada bajo su túnica generosa, y el del ángel ingrávito que lo ocupa e irradia, creándolo, con su pose y con su gesto.

Adiós a los pórticos que, en el Angélico y en clave clásica, diferencian lo sagrado (el recinto de la Virgen) de lo profano (el Edén), puntúan el movimiento de Gabriel y el reposo de María, e incluso señalan el lugar de la minúscula paloma que, en su pequeñez, representa nada menos que la *fuera del Altísimo*, generadora de todo el misterio. Una estrategia que ha usado Simone Martini, en clave gótica, en la *Anunciación* de los Uffizi y que continuará luego Filippo Lippi en la suya de la *Alte Pinakotek* de Munich.



134

135





Y menos aún se atiene el Greco a los ámbitos domésticos, o directamente eclesiásticos, en los que ciertos pintores flamencos, como Van Eyck o Memling, alemanes como Grünewald, o castellanos, como Pedro Berruguete, encierran el misterio de la *Anunciación* entre las cuatro paredes de una mansión o de un templo, revestidos con el mayor decoro.



136

137

138

139



De ese terremoto arquitectónico, el Greco salva solo un mueble: el atril en el que lee la doncella. Lo demás se ha desvanecido entre las nubes. El espacio es otro. Hasta tal punto que, si comparamos una *Anunciación* del Greco, una cualquiera, con otras de sus contemporáneos o antecesores recientes, nos da la impresión de que es otra la historia que se nos cuenta. Quedan atrás los modelos del primer Renacimiento.

Si nos remitimos a tres de ellos, a maestros como Pollaiuolo, Botticelli o Leonardo, en todos ellos la arquitectura rige la escena. En el primero, se diría que la invade y enseñoorea. A izquierda del cuadro, un corredor describe la ruta por la que el ángel acaba de llegar. A derecha una estancia en la que la Virgen estaba como a la espera. Suelo, paredes y techo, cuadriculados controlan el espacio.



En el segundo, admirablemente económico, a Botticelli le basta una estancia con un suelo embaldosado y una ventana (para seres que vuelan huelgan las puertas) en frente y al fondo, ladeada a la izquierda, que nos deja ver un paisaje idílico con un árbol en su centro. El ángel avanza y la Virgen retrocede. Es todo.

Y llegamos a Leonardo, que nos invita a una amplia terraza en la que la Madonna, a la puerta de una mansión señorial, recibe a Gabriel que la saluda con todos los honores, sobre un fondo de cipreses. El cuadro, solemnemente apaisado, es un protocolo para el acontecimiento.

El primer cuadro se halla en Berlín. Los otros dos en Florencia, Galleria degli Uffizi. En los tres, la naturaleza y la arquitectura coordinan una noble puesta en escena.





De todo ello prescinde el Greco. Lo que no han hecho, ni el Tintoretto (su maestro en cierta medida) ni Veronés, en sus anunciaciones, desde luego mucho más convulsas, pero no menos arquitectónicas. En la de *Scuola san Rocco*, un ángel planeador atraviesa un muro en ruinas, causando estupor a una Virgen incómodamente sentada bajo un dosel. Y en la de la Colección Thyssen, el ángel ejecuta un paso de danza en un escenario *palladiano* al que no le falta detalle, interrumpiendo la lectura, o el rezo, de la Señora.





La *Anunciación* que el Greco pinta para el Colegio de la Encarnación de Madrid, junto con una *Adoración de los pastores* y un *Bautismo de Cristo*, en los últimos años del siglo XVI, es sencillamente apoteósica. Una invisible línea inclinada, que asciende de la Virgen (izquierda) al Ángel (derecha) divide el cuadro, vertical por supuesto, en dos mitades equivalentes o, mejor dicho, recíprocas. En la de arriba, un coro de ángeles se entrega a un concierto por todo lo alto (nunca mejor dicho). En la de abajo, Gabriel descalzo rinde pleitesía a santa María aquiescente.

La variedad y el detalle de los instrumentos angélicos hace suponer la familiaridad con la que el pintor los tenía a mano, en manos de los músicos que amenizaban sus sesiones.

De izquierda a derecha, un ángel, partitura sobre las rodillas, dirige el *concertus*, otro toma aire para retomar su flauta de pico, un tercero teclea una espineta, el siguiente pulsa un arpa, otro más maniobra la viola da gamba y, finalmente, se adivina un laúd en manos del que nos da la espalda. Más otros ángeles y otros instrumentos que no vemos. Y entre el cielo y la tierra, cascadas de querubines caen enredándose entre las nubes, como un rosario desecho de cuentas, o como una granada abierta.

La música suena en el cielo. Y en la tierra es primavera. Lo vio el Angélico y el Greco lo vuelve a ver bajo otro prisma: como lo ve alguien que está lejos de ser un fraile, como lo ve un profano, pero un profano que siente y se toma en serio el misterio. La *Anunciación* del Greco es todo menos cortesana. La idea de lo sublime estalla en ella.

Para concentrarse luego en el tondo de Illescas (1603-05), en el que el Greco recupera la posición tradicional del ángel a la izquierda, *obligado* por la situación del lienzo en la capilla, asimismo a la izquierda y arriba. La arquitectura dicta el movimiento de la pintura. El mensajero se llega desde la nave por el lateral y la Virgen lo recibe en su altar.

Y la escena se ciñe al círculo, sin otro atrezo que lo esencial: los dos personajes, la paloma del Espíritu sobre un halo triangular que incide, como una cuña, entre ambos (ella es, al fin y al cabo, la responsable de la concepción virginal de María), el pupitre a eje y el búcaro con los lirios que compone con la paloma el contrapunto: virgen y madre.

En la versión siguiente, contemporánea de la anterior, con siete réplicas dispersas por el mundo, volvemos a la disposición habitual, con el ángel a la derecha, pero ahora, como en Módena y en el Prado, en actitud de mensajero antes que de adorador. La Virgen manifiesta su sorpresa con la mano derecha y pone la izquierda sobre el libro. Subsiste el ramillete a los pies. Pero ha desaparecido el concierto de los ángeles. Con lo que la paloma, habiendo descendido, se aloja entre los dos. El ángel mira a la Virgen y la Virgen mira a la paloma.

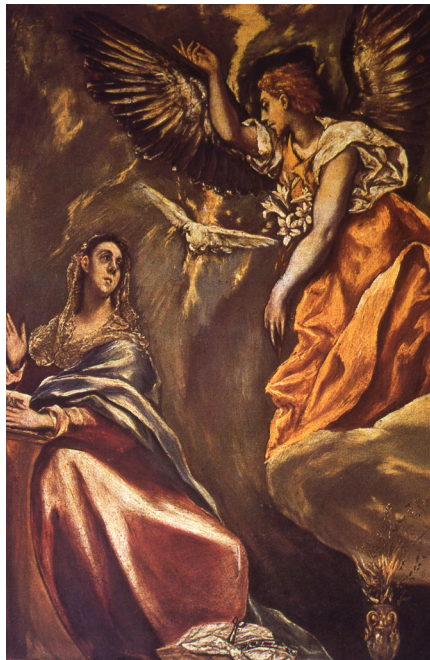
Una puesta en escena semejante la devolverá a lo alto en la versión duplicada de la Catedral de Sigüenza y Museo de Santa Cruz, de 1610-14, con los lirios junto a la Madre y el ángel adorándola. Y finalmente, para el Hospital de Tavera y en la misma última etapa, una combinación de iconografías rescata la pose del mensaje y abrevia el concierto angélico.

*

Consecuencia directa del misterio de la *Anunciación*, pues la Virgen ha conocido por el ángel el embarazo de su anciana prima Isabel, pero caso insólito en la pintura del Greco es su representación única de la *Visitación*, para la capilla Oballe en San Vicente de Toledo, que se halla ahora en Washington. Única en todos los sentidos. Y todo un paradigma de su estilo.

La obra data de 1607-13. Una puerta enmarcada por molduras clásicas, directamente tomada de los libros de Serlio, es el forllo a izquierda por el que sale Isabel a recibir a su prima que viene a su encuentro sobre un fondo nublado. Las dos mujeres, de medio perfil, posan sus pies (solo el izquierdo de María es visible y sin calzar) sobre un podio, necesario para entender que no son puros fantasmas, o seres del otro mundo: porque lo parecen. Envueltas en mantos que son sábanas, del mismo color azul grisáceo, apenas se destacan del cielo cubierto.

Sus dos rostros abocetados, como sus manos, posándose una de cada una de ellas en el hombro de la otra mujer, sugieren una aparición, más que un encuentro real. Es uno de esos casos, tan frecuentes en el arte del cretense, en los que la tela viste al espíritu, en ausencia de la carne. Y las poses, y las manos, lo dicen todo. Nadie diría que se trata de dos embarazadas.







GLORIA EN EL CIELO Y EN LA TIERRA PAZ.

El contraste es manifiesto. Solo dos veces, y ambas en su juventud, primero en Creta (hacia 1560) y luego en Italia (hacia 1570), aborda el Greco la *Adoración de los magos*. Por el contrario, en no menos de seis ocasiones y a lo largo de toda su vida activa hace frente a la *Adoración de los pastores* (sin contar el tondo de la *Natividad*, en Illescas), con sus réplicas.

De la tabla del Político de Módena y de sus secuelas de 1570 se ha tratado ya. Así como de la *Adoración* que pintó para Santo Domingo el Antiguo de Toledo, hoy desplazada de su lugar, en la que se insinúa la composición que el mismo autor madurará más tarde en tres nuevas series: la del Colegio de la Encarnación en Madrid (antes de 1600), hoy en Bucarest, la del Colegio del Patriarca de Valencia, de 1605, y la del Prado, posterior a 1610 y destinada tal vez a su propia capilla mortuoria (pues en ella, al parecer, se autorretrata).

La *Natividad* de Illescas viene a resumir sus *adoraciones*, reduciendo el acontecimiento a las figuras de Jesús recién nacido, María y José. De hecho, la Virgen y el Niño están calcados de la *Adoración* de 1600 y un san José muy semejante reaparecerá en la de 1605, equidistante como se halla de ambas. Como si el círculo obligara al pintor a quedarse con lo esencial.





Decimos que en la *Adoración de los pastores* de 1600 el Greco ha madurado la imagen que él mismo había propuesto a su llegada a Toledo en 1570 y en la que ya se contemplaba la doble escena de los ángeles, que arriba *en el cielo* dan *gloria a Dios*, y los pastores, que abajo *en la tierra* gozan de *paz*. Pero una nube como de tela recortada marcaba la frontera entre los dos mundos y el de los ángeles aparecía apenas insinuado, difuso. Una composición en la que el artificio, la tramoya diríamos, nos parece algo rebuscado.

En la nueva *Adoración* mucho más esbelta, treinta años después, el autor funde ambos mundos en una sola escena en la que la misma ruina arquitectónica que la naturaleza invade y que apenas cubre al recién nacido, a sus padres y a los pastores, es, a su vez, la techumbre a la que se encaraman los ángeles, chicos y grandes, en la fiesta que se celebra en las alturas.

No hay discontinuidad plástica: solo divergencia de fuerzas, grávidas e ingravidas. Los ángeles, en una danza de locos escorzos, enarbolan como una pancarta la leyenda del *gloria in excelsis*, ahora con voces, pero sin instrumentos. Y los pastores, entre los que por cierto se ha deslizado un ángel intruso, se asombran y adoran al niño Dios que los deslumbra con su luz.

En la *Adoración* del Colegio del Patriarca en Valencia, el formato del cuadro ¿obligado? fuerza al pintor a que la gloria descienda y se aloje, abreviada, reducida a un trío de angelotes que se amparan en un ángulo de la ruina convertida en aposento. Es, de toda esta serie, la que más se atiene a una representación convencional, sin que el sello de autor palidezca un punto.

¿Habrá sido norma de la casa, un bastión de la Contrarreforma, el que nuestro hombre no haya querido sacar los pies del plato? ¿O él mismo, a sabiendas de con quién se las había, ha optado por la moderación de su genio? El caso es que, en este caso, la escena se concentra en el relato evangélico y todo está en su sitio como pocas veces.

Lo que no quiere decir que las sugerencias simbólicas estén ausentes. Ahí está el eje del cuadro, por ejemplo, que hace coincidir tres puntos de luz en una misma vertical: el de los ángeles aludidos, el del recién nacido y el del cordero depositado a sus pies.

La jerarquía queda así descrita. A la derecha están los padres de la criatura: la madre como diciendo esto es lo que hay y el padre diciéndose cómo puede ser esto. Y a la izquierda cuatro pastores en cuatro poses diferentes: de alborozo, respeto, veneración y conversación.

La última y definitiva versión, cuyas dos réplicas se reparten el Prado de Madrid y el *Metropolitan* de Nueva York, equidista de las dos anteriores: la fantástica de la Encarnación de Madrid (hoy en Bucarest) y la doméstica del Patriarca en Valencia (hoy en su sitio).

Para empezar, el formato es menos esbelto que en el primer caso y no tan cuadrado como en el segundo: lo que lo hace menos disperso, pero no abreviado. Digamos de paso, y no es accidental, que la arquitectura se halla prácticamente ausente (mínima alusión al fondo y a la izquierda). Y que la *gloria* ocupa un tercio del espacio y la *paz* dos tercios.

En los dos últimos años de su vida, el Greco sigue siendo el que era, pero su temple se ha moderado. Y sus personajes, como su pensamiento, conversan en más apacible armonía. Dos ángeles adultos, tres pequeños y tres querubines, se enredan en el rótulo de la gloria. Y el pie de uno de aquellos casi apoya en el hombro del pastor más esbelto a derecha, asegurando la unidad de la escena que abajo comparten otros dos pastores con José (uno más con ellos), la Virgen y el Niño. El efecto de torsión de las figuras en primer plano es de un vigor imponente.

Y en el centro del lienzo no está el protagonista, sino el autor.

¿Arrogancia? Tal vez. Pero, a esas alturas de la vida y con un pie al borde de la tumba, a la que parece iba destinado el cuadro, creemos que se puede y se debe pasar por alto. Más si tenemos en cuenta que el rostro y las manos del pastor en el que se ve el autor son quizá de lo más bello que debemos a su pincel. Más que arrogancia, por el sitio, hay asombro y adoración.



Sí: el pintor se ha colocado en lugar preferente. Pero su actitud, como la de Mozart en el *Lacrimosa* de su *Requiem*, es de total entrega. Y su técnica y arte nada tienen que envidiar a los que, dos siglos y medio más tarde, pondrán en práctica los mejores impresionistas. Nunca el pintor se había sentido tan libre: y tan seguro. Por eso, no duda en ponerse codo con codo de santa María, junto al pastor gigantesco y malcarado que está a su izquierda, frente a José y tras el otro pastor, que se arrodilla de espaldas a nosotros y en primer plano.

Bastaría observar el juego de manos que compone la *ronda* terrena de esta *Adoración* para reconocer y escuchar su música interior. El Niño juega con sus manos, su Madre le calma con las suyas siguiéndole el juego, el pastor Greco las eleva en contrapunto, el otro pastor las cruza sobre el pecho y, tanto el pastor de espaldas, como José de perfil, nos dan la paz.

Y lo que el Greco ata en la tierra, lo desata en el cielo, adonde la gloria se manifiesta en una gozosa algarabía. Como el anciano Simeón, cuyo cántico Theotokópoulos conoce, porque lo ha leído en san Lucas, su patrón y supuesto colega, y en su lengua, puede él mismo decirnos: *Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, Δέσποτα*. Ahora liberas a tu siervo, Señor.

En esta suerte de testamento, el Greco, pues, se reconoce pastor: figura de prestigio en la tradición hebrea que se remonta a Abel (el hermano bueno del *Génesis*) y luego a David, el rey músico de cuya estirpe proceden María y Jesús. Y emblema de los pueblos nómadas, sin asiento en la tierra: como lo ha sido él, de hecho y en espíritu.

En este cuadro viste de verde, un verde propio e inconfundible, muy distinto del verde veronés que él ha conocido en Venecia, un verde más cálido, menos marino y más vegetal: el mismo verde con el que viste a san Lucas (siempre san Lucas) en el apostolado de la Catedral de Toledo. ¿Casualidad? En el genio, las casualidades suelen ser inspiraciones. E intuiciones. Y de un paño del mismo verde sugiere que habrán de cortarse las túnicas de los bienaventurados cuando se abra el *Quinto Sello del Apocalipsis*. Por de pronto, el pintor se la lleva puesta.





DE LA VIDA DE CRISTO.

A diferencia del Tintoretto, ponemos por caso, su maestro, son escasos los episodios de la vida de Cristo (de su pasión trataremos luego) que el Greco nos cuenta en sus cuadros. Pero uno nos llama la atención por insólito y porque de él nos ha dejado una sola versión con cuatro réplicas, una de ellas en el Museo de Santa Cruz de Toledo: es la *Despedida de Cristo de la Virgen*. Data de 1585-90 y hay copias en Estados Unidos, Rumanía y Holanda. El esquema de composición es el mismo en todos los casos: varía el formato y con él la proporción. Como en los formatos de la pantalla moderna, la escena se dilata o comprime en uno u otro sentido, para adaptarse a las dimensiones del espacio disponible, sin el menor escrúpulo.

Tal vez, como en tantos otros lienzos del autor, lo más jugoso de la escena, delicada y tierna sobre un fondo difuso, sea el juego de las cuatro manos que, aun variando la posición, se repite en todos ellos. Las izquierdas se enlazan: Cristo la tiende abierta y con la palma hacia arriba a su Madre y ésta la cubre con la suya. Y ambos vuelven las derechas hacia sí mismos: el hijo como diciendo *he de irme* y la madre lo acata poniendo la suya en el pecho. Tan solo en la réplica de Rotterdam ella retiene con ambas manos la que él le tiende. Las manos hablan.



Alrededor de 1580 el Tintoretto representa el *Bautismo de Cristo* tres veces al menos: la primera, para la *Scuola di san Rocco*, inmerso en un paisaje húmedo y espectacular, la segunda, para la iglesia de san Silvestre, ambas en Venecia, ciñéndose a las dos figuras del Bautista y de Jesús, el que bautiza y el bautizado, en un bello y equilibrado *pas-à-deux*.

No parece que el Greco haya podido conocer estos cuadros cuando, veinte años después y formando parte del encargo para el Colegio de la Encarnación de Madrid, vuelve al asunto del *Bautismo*, uno de los que había pintado 30 años atrás en una tabla del retablo de Módena. Y el salto es tal que huelga la comparación. El pintor es ahora un maestro de su arte.

Este *Bautismo*, que se halla en el Prado, de proporción vertical cuya altura es dos veces y media el ancho, permite a Theotokopoulos el total despliegue de su visión de este mundo: y del otro. La voz de Dios Padre (*tú eres mi Hijo amado, en el que me complazco*) y el descenso del Espíritu Santo en forma de paloma, que cuenta san Marcos, dan pie, o mejor dicho alas, a que el autor dé entrada a la gloria en la mitad (algo menos) superior del cuadro, con un Padre Eterno flanqueado por ángeles, sobre una alfombra de nubes en la que retozan querubines.

Los ángeles, sin embargo, criaturas de las que el Greco es devoto sobre cualesquiera otras (como creyente pero, sobre todo, como pintor) no se conforman con hacerle la corte al Padre que está en lo alto. Buena parte de ellos ha descendido para atender al desvestido





y vestido del Hijo que está siendo bautizado. Con desempeñar el rito, al Bautista le basta. Y el Greco halla ocasión para uno de sus deportes favoritos: el pliegue y despliegue de telas que ocupa a los ángeles, felices en el ejercicio de este empleo. La *ropa tendida* de Azorín.

Un eje riguroso describe en la misma vertical lo esencial del argumento: viene de Dios Padre, pasa por la paloma del Espíritu y la concha de la que Juan vierte el agua sobre la cabeza de Cristo. Lo que en el Tintoretto será paso de danza, es aquí rito riguroso. Jesús, doblada la rodilla izquierda, se inclina ante el Precursor, al que parece que le tiemblan las piernas.

Cuando nuestro hombre nos obsequie una nueva versión, más de una década después y poco antes de morir, con destino al Hospital de Tavera en Toledo, menos esbelta, proporción áurea de tres a cinco, el orden de la composición será otro, mucho más libre y revoltoso. Solo la cabeza de Jesús, sobre la que Juan derrama el chorro de agua, sigue estando en su centro.

En el *Bautismo* de Tavera, el Todopoderoso, envuelto en un nimbo prieto de ángeles y querubines, se ha desplazado a nuestra derecha y es su derecha omnipotente la que señala el eje, que cae sobre la cabeza del Hijo, entre la Paloma y el Agua. La izquierda se posa sobre una bola de cristal. Y abajo, la misma escena de ángeles con ropajes en oficio de guardarropía pero con un mayor movimiento y alborozo de colores. Y cada uno con un gesto y señas de identidad propias: como que, aunque vienen del otro mundo, ahora son de éste.

Incontables son los detalles. Como el angelito díscolo que acompaña a la paloma en su descenso, que ha dejado estela. O el ya adulto, del que, en el ángulo superior izquierdo del cuadro, la túnica acampanada nos deja ver las piernas en escorzo de volatinero. O el verde de una de las vestiduras angélicas, tan caro al Greco que se lo pone a san Lucas y a sí mismo.

De *Cristo cura al ciego*, obra de juventud, en sus dos versiones, ya hemos hablado. Es un tema sobre el que no vuelve el pintor: sí en cambio sobre *La expulsión de los mercaderes del templo*, en una de cuyas réplicas se había él mismo autorretratado junto a sus más egregios colegas. Y en dos ocasiones: hacia 1600 (con seis réplicas) y al final de sus días (con dos).

En la primera serie, llama la atención el desorden de la arquitectura que compone su escenario, semejante al de su juventud, pero con evidente descuido de su geometría.

Ese no es el tema, viene a decirnos el pintor. Basta con que la figura de Cristo quede enmarcada por el arco que abre una profunda perspectiva al fondo. El interés de la escena está en ella misma. Y su centro es su airado protagonista, cuya acción despierta en los discípulos el recuerdo del salmo que dice *el celo de tu casa me devorará*. Y así la dispone: a su derecha los mercaderes que han suscitado sus iras y que semidesnudos huyen a su azote (uno de ellos, en primer plano, se agacha para salvar su tesoro). Y a izquierda sus críticos le miran estupefactos.

La escena viene a ser la misma en su última versión, cuyo presunto original se halla en San Ginés de Madrid: pero el escenario, de proporción cuadrada (inhabitual), es muy otro. Una arquitectura semejante a la del altar mayor del Hospital de la Caridad de Illescas (Toledo) que el mismo autor, ayudado por su hijo y con la colaboración de su taller ha tallado, nos devuelve la imagen del templo profanado, motivo de la trifulca. Y de paso el pintor luce sus mañas de arquitecto. Y compensa a Jorge Manuel por haberle apartado del oficio que era su vocación.





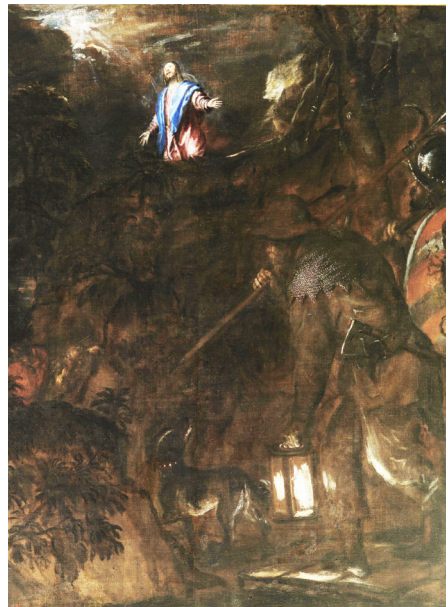
VIA CRUCIS.

De las catorce estaciones que señala la devoción del *Via Crucis*, el Greco representa algunas, no todas: la segunda (Cristo toma la cruz), la número seis, que hace comparecer a la Verónica (asunto que hemos tratado ya), la décima, que le ha dado lugar al *Expolio*, un triunfo para el arte y un fracaso para las relaciones del pintor con el cabildo de Toledo, la duodécima (Jesús muere en la cruz) y las dos últimas, descendimiento y sepultura, asimismo abordadas en su época de juventud, pero de las que el autor maduro ha pasado página.

Tampoco el Greco vuelve a encarar la Última Cena de Cristo, previa a su pasión. De su único cuadro al respecto, de autenticidad dudosa, con un Judas tenebroso en el centro y en primer plano, ya dijimos. A merced de sus encargos, como todos sus colegas, aun los mejores, el Greco sigue su propia ruta toledana, bien distinta de la de sus maestros venecianos.

Corresponde, pues, que hablemos ahora de su *Cristo con la Cruz*, de *Cristo crucificado* y de la *Mater Dolorosa*, en sus varias versiones, con sus réplicas. Asuntos que coinciden con los misterios dolorosos cuarto y quinto de la devoción del *rosario*. Pero antes vamos a comentar lo que se refiere al primero, previo al *camino de la cruz*: la *Oración en el Huerto*.

*



En dos ocasiones, antes y después de 1600 y con un intervalo de una década al menos, se aplica Theotokopoulos a la pintura de esta escena, enmarcada en el Huerto de los Olivos.

En su primera versión, uno de cuyos ejemplares se halla en Londres (National Gallery), el cretense sigue hasta cierto punto la ruta descrita por el Tiziano en sendos cuadros que están en El Escorial y en el Prado, y datan de 1559-62. El del Monasterio pone a los apóstoles, Pedro, Juan y Santiago, elegidos por Jesús para acompañarle en su vigilia, en un oscuro primer plano y al Maestro al fondo, a lo lejos, recibiendo el consuelo del ángel que ilumina el ángulo superior izquierdo del cuadro. La perspectiva del segundo cuadro, el del Prado, es mucho más osada.

En él, el Tiziano, en efecto, aleja mucho más, y consecuentemente achica, la figura orante de Cristo, deja del ángel solo el rastro luminoso, y pone en primer término la avanzada de la cohorte que lo va a prender: un sayón gigantesco con un farol y un mastín. Alucinante.

El Greco, sin embargo, opta por encerrar a los apóstoles en una oquedad a la izquierda que recuerda las fauces infernales de la *Santa Liga*, especie de *ore leonis*, sobre la que cabalga el ángel luminoso que trae consuelo a Jesús, de rodillas en el centro.

Es en su segunda versión, de 1605-10, cuando el candiota decide rotundamente traer a los apóstoles dormidos a primer plano, mitad inferior del cuadro, en dramáticas contorsiones e inmersos en un poderoso claroscuro, y que un ángel, con sobrada túnica y alas abiertas, acuda al consuelo de Jesús que con los brazos abiertos parece decirnos lo que Bach: *Ich habe genug*.

De esta versión conocemos siete réplicas de las cuales se conservan seis: una en Santa María de Andújar (Jaén), otra en el Tesoro de la Catedral de Cuenca, y las restantes en Lille, Florencia, Budapest y Buenos Aires.

Es notable que 20 años atrás el Tintoretto había representado la misma escena en una de sus pinturas para la Sala Grande de san Rocco en Venecia, con un primer plano del ángel en lo alto, ofreciendo a Jesús el cáliz que habrá de beber, y en el mismo plano, abajo y dormidos plácidamente, a los apóstoles, abriendo paso a la izquierda a las turbas que Judas conduce.

Por las fechas, no parece probable que el Greco haya llegado a ver esta pintura, si bien ha podido conocer alguno de sus bocetos. No obstante lo cual, cierto paralelo iconográfico nos llama la atención. Más que de influencia, cabría hablar de resonancia.



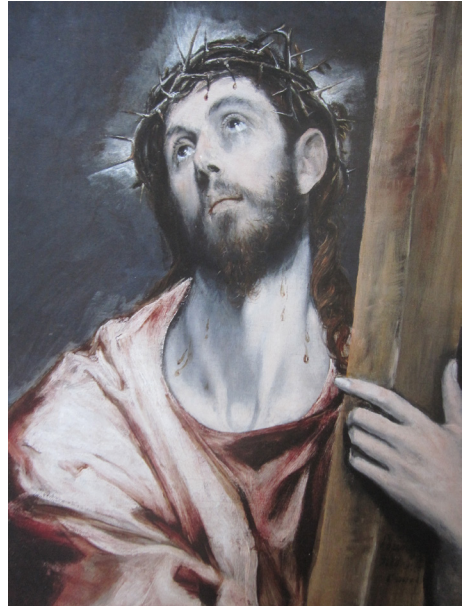


Imágenes de culto e imágenes de devoción. Viniendo de donde viene Domenico podría pensar que unas y otras son las mismas pues, en la cultura bizantina, culto y devoción tienden a confundirse. No así en Occidente, adonde él ha aprendido en carne propia que una cosa es el culto (oficial) y otra la devoción (oficiosa). Y él sabe, y reconoce, que se debe a ésta.

De ahí que *misterios* e *iconos* deambulen en un mismo espacio mental. Que el misterio de culto da lugar al icono de devoción. Y así, el *cuarto misterio doloroso* del rosario que es a su vez *segunda estación* del *Via Crucis* se sustancia en la imagen de Cristo, que toma su cruz y que la lleva a cuestas: una imagen de la que, en un corto periodo de tiempo (de 1590 a 1595) nos obsequia el pintor dos versiones, semejantes pero diferentes, en un total de doce réplicas que nos encontramos dispersas por el mundo, a éste y al otro lado del océano.

Las hay en América (Nueva York y Buenos Aires) y en Europa (París y Atenas, Rumanía e Irlanda), de Indianápolis a Getafe y de Lugano a Olot. Tenemos ejemplares en la Catedral de Cuenca y en la Parroquial de Santa Catalina en El Bonillo de Albacete. Y un precioso botón de muestra, por supuesto, en el Museo del Prado.

En la primera versión, que es la del Prado, Jesús está de frente, toma su cruz, que nos es bien visible, y mira a lo alto con mirada serena, como de quien acepta plenamente la que le ha caído. En la segunda, tomada más de cerca, de la cruz apenas vemos el madero



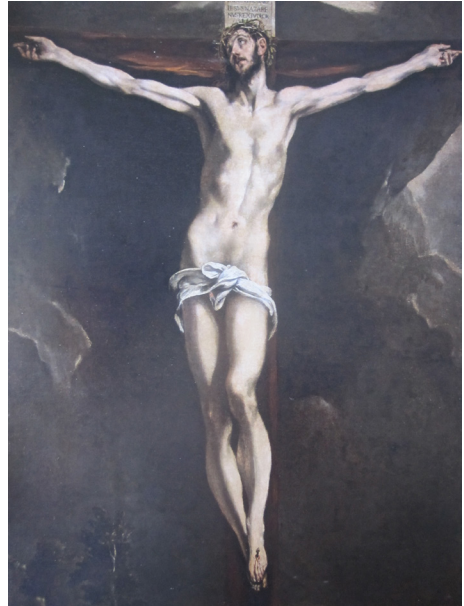
principal, y el rostro, mucho más patético, mira hacia el otro lado, con dolorida resignación. Algún estudioso ha hecho notar que en la segunda serie hay gotas de sangre, ausentes en la primera (sabemos que, en sus cuadros, el Greco economiza las señales cruentas).

Y si del *cuarto* pasamos al *quinto misterio doloroso*, duodécima estación del *camino de la cruz*, nos encontraremos con no menos de seis versiones distintas en una sucesión continua de fechas que abarca veinticinco años: de 1585, año supuesto del *Cristo crucificado* del Louvre, al 1610 del *Cristo crucificado con vista de Toledo*, en Madrid, colección del Banco Urquijo.

Alejado de los *calvarios* venecianos del Tintoretto y otros, escenas multitudinarias, el Greco se centra en la figura de Cristo, al que acompaña, si ha lugar, de contadas figuras de este mundo y/o del otro (los donantes alternan con los bienaventurados), acordes con la ocasión y el destino del cuadro. El número de réplicas varía según los casos.

Partimos del cuadro del Louvre, en el que dos donantes, un clérigo y un caballero, en actitud más protocolaria que devota, contemplan al crucificado desde los ángulos inferiores. Y la víctima, un cuerpo espléndido en plenitud de forma y ritmo, como ajena al suplicio, parece ahuyentar cualquier rasgo que induzca una lectura patética. Con el gesto de sus manos, los donantes afectan, más que sienten, oración o contrición. Y todo el drama queda transferido a las nubes que cuelgan, como ropajes, de un cielo convulso.





Por los mismos años, pero sin donantes reconocidos, el Greco pinta un nuevo Cristo crucificado, en idéntica postura, pero con un acento patético ausente en el modelo anterior: un cuerpo enflaquecido al que hacen coro un cielo tenebroso y una tierra fantasma que no es fácil identificar. No creemos que el *Cristo* del Tiziano que se halla en El Escorial, con un paisaje de fondo menos oscuro y que, por lo convencional más parece obra de compromiso, haya sido referencia para el candiota que, en todo caso, habría aventajado a su maestro. De esta segunda versión, sin más personajes, hay réplicas en Toledo (Santa Cruz), en la casa de Alba (Madrid), Sevilla, Zumaya, Rijksmuseum, Cleveland, Filadelfia y Nueva York.

En la tercera ocasión, el cretense hace uso de esa libre combinatoria de personajes a la que nos tiene acostumbrados: e incorpora a la figura de Cristo crucificado las de santa María y san Juan Evangelista, con un donante (el cuadro, hoy en Segovia, parece ser legado del párroco de Santo Tomás Andrés Núñez) que cede el puesto a María Magdalena en la réplica de Atenas. Ese turno de santos y devotos que entran y salen de escena sugiere que es la devoción privada, y no el culto público, la que mueve los hilos en el negocio que su taller lleva entre manos.

En el cuadro de Segovia, el donante junta las manos, en tanto que Juan mira a Cristo y éste mira a su Madre, cuya estampa nos recuerda la que aparece en el *Expolio*. La vestidura de Juan flota y la de la Virgen cae, en un impulso rotatorio muy del estilo de su autor. La *Hispanic Society* de Nueva York posee dos fragmentos de esta estampa, con ambos personajes, réplicas de la Virgen y san Juan, por separado.

El paso siguiente, cuarta versión, es el más poblado, pues en él comparecen, rodeando a la figura del crucificado, la Virgen, san Juan, la Magdalena y tres ángeles. El cuadro está en el Prado y en el Museo del Greco en Toledo hay una réplica en detalle de su Cristo en solitario.

La irrupción en la escena de los ángeles hace de este cuadro, de procedencia insegura, un *greco* con todas las de la ley. Añadamos que ninguno de los tres ángeles está ocioso: pues uno de ellos recoge la sangre que mana del costado del Redentor (lo que hace suponer que Él está muerto), otro pregona el acontecimiento y el tercero, a los pies de la cruz, colabora con la Magdalena a enjugar la sangre que gotea en el madero. Santa María y san Juan contemplan al Salvador con las manos juntas y separadas, respectivamente.

En torno al crucificado, dos rotaciones ritman la escena. Una, vertical: la de los ángeles que vuelan alrededor del torso de Cristo. Dos, horizontal: la del tercer ángel, el que, con María Magdalena rodea la cruz por su base, a los pies del crucificado. Una situación que aprovecha el pintor para herirnos, como con dos cizallas, con sus alas en escorzo brutal.

Y tampoco el color guarda silencio. Porque, intercambiándolos, en sus túnicas y en sus mantos, la Virgen y san Juan cumplen el mandato de su Hijo y Maestro: éste es tu hijo... ésta es *tu madre*. Juan se entrega con los brazos abiertos y la Virgen le recibe con las manos juntas. Un contrapunto más en la polifonía a seis voces (la séptima guarda silencio) del cuadro.

En la quinta versión, posterior a 1600, ambos se han quedado solos con el crucificado, la Madre y el Discípulo, y se juntan a su derecha, que es nuestra izquierda, y dialogan, sin abrir los labios. Juan ha dejado de mirar al maestro, que todavía vive, y mira a su nueva madre. De Éste contrasta la dolorosa contorsión del cuerpo con la serenidad del rostro: como de quien, habiendo dado al predilecto una madre y a la suya un nuevo hijo, y con él a la humanidad toda, podrá decir a continuación que todo se ha cumplido: **τετέλεσται** (*consummatum est*).

El cielo parece más desgarrado que nunca. Y el paisaje, que la ausencia de figuras a la derecha nos descubre, sugiere una visión de Toledo que, en la última versión se identifica y esplende, bajo una luz de aurora boreal, con todo detalle. En ella, la figura y el rostro de Cristo transmiten un dolor compartido. Y los brochazos del cielo son fugaces como relámpagos.

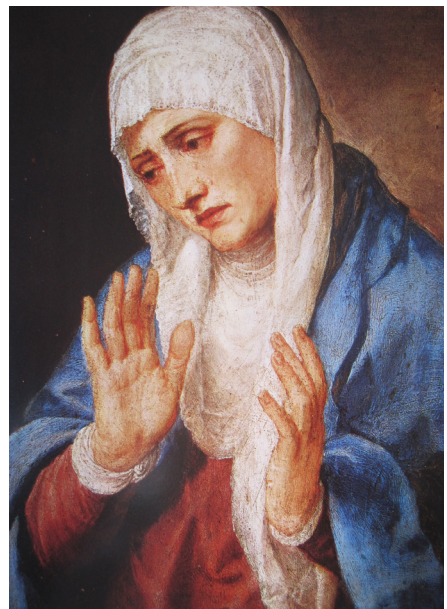
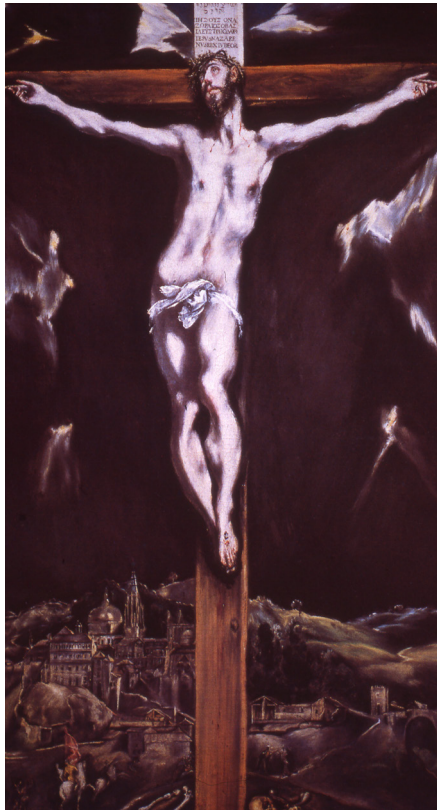


De la *Piedad* y del *Entierro de Cristo*, que completan el ciclo de los misterios dolorosos y que son obras de juventud, ya se dijo en su lugar. Solo nos queda señalar ahora una *Mater Dolorosa* (con cinco réplicas, una de ellas en la colección del pianista José Iturbi) que nos lleva a la comparación con las dos del Tiziano, con las manos juntas y separadas, que posee el Prado. Salvo la imagen que se representa, poco puede decirse que haya en común entre el presunto maestro y el insumiso discípulo. La obra data de 1585-90.

En las estampas del italiano (1550 y 1554 respectivamente) palpita una conmovedora humanidad que, si bien se insinúa en las manos (que, juntas, se aprietan con la fuerza que les imprime un ruego apremiante y, separadas, tiemblan como tiembla el misterio), la absorbe el rostro en un gesto de indecibles ternura y compasión. Devoción que invita a la devoción.

El griego, en cambio, no puede (o no quiere) evitar cierto distanciamiento, propio de los antiguos iconos que él ha vivido en su adolescencia. Su *Madre Dolorosa* es, sobre todo, una bella mujer resignada, pero fuerte en el dolor. Y reservada. Con sus manos juntas no implora: acepta. Hay en ella compasión, desde luego: pero esperanza, no más de la justa.

Lo que no obsta para que, habiendo sido parco en la representación de escenas de la pasión de Cristo, el Greco se halle en la gloria (nunca mejor dicho) frente al relato glorioso de su *Resurrección*, de la venida del *Espíritu Santo* y de la *Asunción* a los cielos y *Coronación* en los mismos cielos de santa María: cuatro de los cinco *misterios gloriosos* del rosario.



EL CIRIO PASCUAL.

Ni se sabe cuántas veces dibujó Miguel Ángel la figura de Cristo resucitado: el Hombre que, con su cuerpo glorioso, inmaculado, emerge del sepulcro, vencida la muerte, y vuela sin ataduras. Y el dibujante, que luego esculpe o pinta, según se tercié, lo que ha espléndidamente dibujado, se recrea en ese cuerpo, humano para el ojo y divino para el arte.

Cuando el Greco en Roma reniega, con un gesto que roza lo blasfemo, del Buonarroti, no sabe, o lo sabe pero no quiere reconocerlo, cuánto de él, con solo haberlo visto en vivo y en directo, se lleva puesto. Entre otras, la pasión por el cuerpo. Y por la piel que, como muestra el san Bartolomé de la Sixtina, es un primer vestido, del que se puede prescindir, y toma cuerpo.

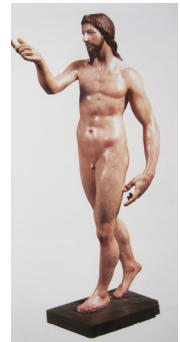
Con la coartada del misterio de la Resurrección, efectivamente, el candiota desahoga su gusto por el desnudo, puesto en práctica con cuentagotas desde los días del *San Mauricio* y su primer *San Sebastián* y vuelto a contemplar en sus *crucificados*. Y una de las pocas tallas que le debemos, y se conserva, es precisamente la de Cristo resucitado, completamente desnudo, como el crucificado que se halla en la casa Buonarroti, de pequeño tamaño y delicada ejecución, realizada para el Hospital Tavera de Toledo.

Theotokopoulos había pintado ya una *Resurrección* para Santo Domingo el Antiguo a su llegada a Toledo, en 1577-79. Pero la que ahora, 30 años después, se nos ofrece en el Prado, y que antes estuvo en el Museo de la Trinidad, es punto y aparte: el salto dado de una a otra, por concepción y estilo, es decididamente mortal (como el mismo misterio reclama).

El lienzo, vertical en una proporción de dos es a uno o algo más, se abre como un libro, formando un virtual diedro cuyos dos planos se nos dan, de frente el vertical superior, y en escorzo el horizontal inferior, presididos por dos impresionantes figuras desnudas: la de Cristo vencedor, *in maestà*, y la del sayón principal abatido de espaldas en el suelo. Vida y Muerte.

Hay mucho más, desde luego. Pero todo lo demás gira en torno a este eje radical bivalvo, cuya charnela horizontal sugiere una frontera invisible, que cruzan en ambos sentidos los pies de Jesús, hacia abajo, y los brazos de sus custodios despavoridos, hacia arriba. Estos forman toda una cohorte, con no menos de ocho figuras aterradas. El vencedor está solo. Solo con la bandera que enarbola su victoria y, de paso, cubre lo indispensable de su desnudez que un breve manto a la espalda ennoblece, pero no abriga.

El revuelto asolado de los guardias conoce todos los gestos y las más que inverosímiles actitudes. Salvo uno vestido, a la derecha, que mira atónito al resucitado y levanta su mano hasta casi alcanzar la de aquél, el resto está semidesnudo o desnudo, blandiendo una espada y escudo y calado otro su casco. Es lo que quiere ser: la imagen de



la confusión. Y, a la vez, toda una lección de ritmo en impecable coreografía. No hay un solo miembro que no esté justo en su sitio (ocultando en su caso lo que conviene ocultar para obviar el escándalo pacato).

En rigor iconográfico, el Greco no pintó *Ascensión* alguna de Cristo (*segundo misterio glorioso* del rosario). Pero entendemos que esta *Resurrección* bien puede ser a la vez una muy convincente *Ascensión*. Pues no parece que al cuerpo que en este lienzo emerge resucitado se le pueda detener en su movimiento ascendente: el impulso es tal, que no se le ve freno.

El cuadro entero estalla frente a nosotros con una dinámica de doble efecto: pues la misma fuerza que impele al vencedor abate a los vencidos. Y en sus gestos como de despedida, leemos la impresión de que, el que ha roto esas ataduras, las ha roto todas. Y que el resucitado es a sus ojos, además, ingrátido: porque lleva la gloria en su propio cuerpo incorruptible.

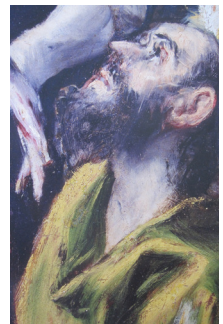
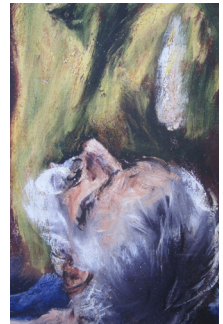
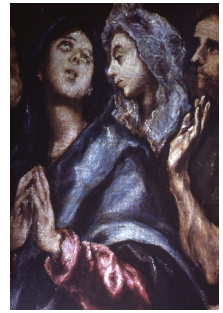
*

Pero la *Resurrección* del Greco en el Prado, ni está, ni estuvo sola. Con ella hace pareja una *Pentecostés*: esto es, la prometida venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles. Mismas dimensiones y, lo que es más significativo, mismo formato: el que recorta la pintura, siendo el lienzo rectangular, y la redondea por arriba en forma de hornacina. El tercer *misterio glorioso* del rosario pone al cretense frente a un motivo que ha sido y es una constante en su pintura: la presencia del fuego.

Se ha dicho con razón que las figuras del Greco, sean ángeles o pastores, seres de este mundo o del otro, son formas inflamadas. De su estilo se podría decir que posee un aliento *flamígero*: el aliento con el que *El soplón*, enigmático cuadro de juventud, trata de despabilar el pabito de una vela. Decididamente, parece que su pensamiento sigue la estela de Heráclito.

Y ahora, en la celebración de Pentecostés, su imaginario se diría que halla puerto. La paloma, presente en sus anunciaciones, como está escrito, y en el Bautismo de Cristo, y *alada*, como concibe Homero las palabras, reaparece, siempre desde lo alto, aunque en ocasiones se halle en el centro, señora del aire (πνεῦμα) y esta vez precedida del fuego.

No es, ni de lejos, el haz de rayos bajo una bóveda de casetones, con el que el Tiziano ha resuelto la escena en *Santa Maria della Salute* de Venecia (1555). Theotokopoulos se atiene a lo que dice san Lucas, su evangelista preferido, en los *Hechos* (o *Actas*) de los apóstoles: γλῶσσαι ὡσεὶ πυρός (lenguas como de fuego). Y las coloca sobre las cabezas de los circunstantes.



El Fuego es el elemento litúrgico, con el Agua, que preside las celebraciones que van de la Pascua de Resurrección a la Pascua de Pentecostés. En la Vigilia del Sábado Santo, ambos elementos han sido bendecidos: el Agua para el bautismo de los catecúmenos, que se oficiará al domingo siguiente, *in albis*, y el fuego arderá en el Cirio Pascual los 50 días (*pentecostés*).

En sus dos cuadros gemelos, el Greco celebra ambas *pascuas* en sendas composiciones paralelas, aunque distintas: la batalla a vida o muerte de la Resurrección se traslada luego, en Pentecostés, a la carne y el espíritu. Lo sobrenatural sacude, con viento y fuego, lo natural. Los personajes asisten despavoridos a este nuevo fenómeno insólito: pues, aunque todos están en una misma tesitura, parece que la tierra tiembla bajos sus pies. Y el pintor, por su parte, no se resiste a hacer que algunos de ellos nos den la espalda: el cenáculo le invita a ello.

Con santa María son tres las mujeres que asisten al evento: una tiene, como ella, los ojos puestos en la paloma y la otra la mira a ella. Siete apóstoles están en su mismo estrado: el último de la derecha baja su mano izquierda, y el primero de la izquierda alza la suya, en ese torbellino, propio del autor, que envuelve una escena que protagoniza el Viento invisible.

Invisible en sí mismo, pero visible en sus efectos, que acusan los ropajes de los quince circunstantes, el *πνευμα* (como griego, el Greco tiene muy presente la identidad del espíritu con el viento) gobierna su pintura en la que el círculo no es tal, sino espiral, en la que juegan rostros y manos, perfiles y escorzos. De nuevo se abre un diedro ante nuestros ojos.

Solo que, en este caso, no hay desapego de vida y muerte (como en la Resurrección) sino tensión entre los miembros de un mismo colegio apostólico. La línea que parte del rostro de perfil a la derecha, en el horizonte del cuadro, se desplaza a la calva de un apóstol anónimo y desciende a la cabeza echada hacia atrás del que, en primer plano (y en la perspectiva está el que más abajo) se supone representa a san Pedro, que da la vez con su izquierda a san Juan, a la derecha, sube al segundo rostro de perfil, ahora a la izquierda, y enlaza con el friso frontal.

Discurre luego esa línea, siempre en el sentido de las agujas del reloj, hace estación en santa María, justo a las doce de mediodía (la hora del *Angelus*), y sigue para volver a descender por el brazo del apóstol antes citado que, con el dorso de su mano, casi roza la barba del perfil del que habíamos partido en este recorrido visual.

El mobiliario es mínimo: apenas unos peldaños y el comienzo de un pasamanos, que le sirve a san Pedro para no caer de espaldas por el efecto del vendaval sobrenatural sobrevenido a estos hombres y mujeres de vida sencilla y poco curtidos en acontecimientos solemnes. El fondo, oscuro y neutro, no recibe otra luz que la que esplende de la paloma y sus reflejos.

EN CUERPO Y ALMA.

Hay en Venecia una bella iglesia de ladrillo, *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, en la que un solo cuadro domina el espacio entero y, en cierto modo, lo hace desaparecer a nuestros ojos, de la nave al altar. Basta el inflamado rojo de la túnica sinuosa de la Señora para que, una vez traspuesto el umbral del templo, no veamos otra cosa que este lienzo envolvente.

El Tiziano recibió el encargo de este lienzo en 1516 y a su entrega en 1518 estuvo a punto de ser rechazado (se aceptó para no cederlo a un segundo comprador, entusiasta sin reservas: tales son las trapisondas del mercado, ayer, ahora y siempre). Y es claro que el Greco lo pudo admirar adonde estuvo, estaba y está.

El magnífico cuadro representa la *Asunción* de la Virgen, una escena que es toda ella movimiento: pero lo hace con la solemnidad que establece el estilo clásico. Abajo los apóstoles alborotados, arriba el Padre Eterno, en la media luna de la hornacina, al que asiste un ángel como lugarteniente, y en medio santa María, en volandas sobre una red suspendida, tejida de ángeles en tropel que parecen (y lo son) amercillos, con toda la coquetería de una primera dama, a la que cielo y tierra sonríen y ensalzan. Al Greco no se le pudo olvidar.

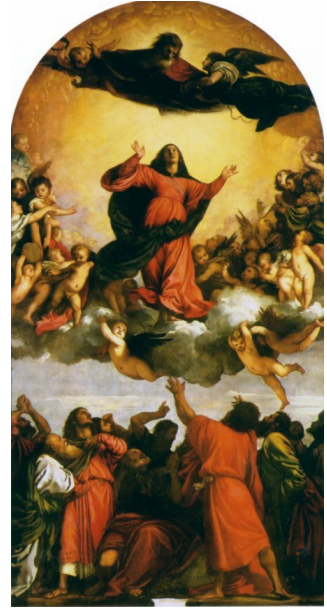
Pero vayamos por partes. Si en la *Resurrección* del Greco presumíamos la *Ascensión* (que no llegó a pintar), en sus *Inmaculadas* no podemos dejar de presentir la *Asunción* de la Virgen al cielo. Son figuras, una y otra, que se elevan, por el efecto de su propia ingravidez. Y por la perspectiva que, situándolas en lo alto, favorece su vuelo y las hace despegar.

La primera *Inmaculada*, de la que ya dimos noticia, data de los primeros 80, anteriores probablemente al *Entierro del conde de Orgaz*: perteneció a la iglesia de san Román y se halla ahora en el Museo de Santa Cruz de Toledo. En el cuadro, con contorno de hornacina, san Juan Evangelista ocupa el lugar habitual del *donante*. Y dos ángeles músicos, en actitudes más bien convencionales, recrean los oídos de la Señora, a la que una túnica abombada y un rostro fino elevan de estatura y lugar. Es un *greco* con carácter, pero todavía en calma.

La nueva *Inmaculada*, posterior en un cuarto de siglo, se halla en Lugano (Colección Thyssen) y se discute su atribución: es más que probable que en su ejecución haya participado Jorge Manuel. Pero, en todo caso, el sello del maestro parece indiscutible. Son sus maneras, sean suyas u otras, además de las suyas, las manos.

Los atributos de la Virgen Inmaculada (cuyo modelo de referencia es la que pintó Juan de Juanes y recibe culto en la Iglesia de la Compañía de Jesús, de Valencia), en lugar de rodear la imagen, se esparcen por la base del cuadro. Y una catenaria de nubes luminosas funciona como la *cuerda de un arco* que lanzara a lo alto a la Señora, entre un coro de ángeles en *punta de flecha* que acentúa aquella lectura. Si el cuadro, todo o en parte, no lo pintó el maestro, la idea nos parece muy propia de él.





De ahí que la *Asunción* de la Capilla de Isabel de Oballe en San Vicente de Toledo, hoy en el Museo de Santa Cruz, de atribución segura (no hay más que ver la libertad con la que el maestro se desmarca de sus posibles imitadores), sea sin embargo como su consecuencia. Y es que un autor puede ser infiel a sí mismo: sus fieles no.

En esta *Asunción* (1607-13) está, en síntesis, toda la gloria del Greco. Un paisaje con símbolos, comprimido en la base del cuadro, deja libre el espacio al concierto de ángeles que eleva a la Señora al séptimo cielo, desde el que la *paloma* le sale al encuentro. De nuevo la espiral, que arranca ahora de los pies del ángel cuyas alas, en primer plano, nos aturden.

En los misterios del Greco, la bíblica, e imaginaria, *escala de Jacob*, se traduce en forma *helicoidal*: asciende y gira. Las alas del ángel de espaldas, que nos despabilan, son las mismas que impulsan el giro y el ascenso, cuyo bucle, alado y músico, envuelve a la *Asunta*. Como en la *Anunciación* de Lugano (1597-1600) tenemos concierto con instrumentos.

Con lo que el maestro representa el vínculo entre ambos misterios, consecuencia de una misma causa: la Fuerza (**δύναμις** en griego) del Altísimo de la que habla san Lucas. Ella ha hecho concebir a la Virgen (prólogo) y la arrebató al cielo (epílogo). Son la primera y la segunda parte de un mismo concierto: el que los ángeles celebran en uno y otro lienzo.

El Greco ha leído a san Lucas, su patrón. Y lo ha leído en griego, lengua que dice bien a las claras cuál es la *dinámica* del misterio, en sus sucesivos capítulos, que el pintor se



dispone a pintar y cuya naturaleza (sobrenatural) no es tanto el curso de los acontecimientos cuanto la *virtus* que mueve uno y otro y de la que la *paloma* es solo tímido símbolo discreto. El propósito del genio será hacer visible esa fuerza invisible en sí misma, pero visible en sus efectos: el de la *Asunción* es el más notorio. Un ángel le trajo el mensaje y una legión de ellos la lleva consigo.

Es curioso que las líneas de fuerza de uno y otro lienzo, *Anunciación* y *Asunción*, se ven cara a cara como dos lunas en sus cuartos, creciente y menguante, respectivamente: la D en la primera, que parte del pupitre que está en el ángulo inferior izquierdo y gira al contrario de las agujas del reloj, y la C en la segunda, que arranca de los pies del ángel que rozan las flores y se mueve en el sentido del reloj. Lo que muestra que el autor lee ambos misterios, el primero y el penúltimo de los gloriosos del rosario, como complementarios. Solo en el último, la *Coronación de la Virgen* (como *reina de cielos y tierra*, se dice en el mismo rosario), el movimiento se remansa y toca a su fin.

En cuatro ocasiones aborda el Greco esta gloria, a saber: las dos primeras datan de los años 1590-92, la tercera forma parte de los lienzos para la Capilla de San José de Toledo (1597-99) y la cuarta se inscribe en el conjunto destinado al Hospital de la Caridad de Illescas (1603-05), adonde todavía se halla, si bien desmontada de su lugar original y relegada a la sacristía. Su cronología cubre, pues, como mucho quince años: por lo que su iconografía se nos muestra relativamente estable. Son como variaciones de un mismo tema.

La *Coronación del Prado*, supuesta la primera, es un recorte literal de la que, uno o dos años después, se cuenta entre las obras para la iglesia de Talavera la Vieja. En esta segunda *Coronación*, en efecto, el cuadro sigue el *así en la tierra como en el cielo*, que tanto gusta al autor. En el tercio inferior, un concurso de siete santos celebra lo que se contempla, y ellos contemplan, en los dos tercios superiores: la Coronación propiamente dicha. Como en una ópera (aún no inventada), ellos asisten como músicos desde el foso.

Ellos son, de izquierda a derecha y de cara, san Francisco de Asís, san Juan Evangelista, san Sebastián, san Antonio Abad y santo Domingo de Guzmán: de espaldas, san Juan Bautista y, presuntamente, san Pablo. Siete santos de épocas bien distintas (que van del tiempo de Cristo al siglo trece), pero que coinciden en la devoción de santa María reina de cielos y tierra.

Lo que es característico de las devociones, comunes a diversos tiempos y lugares y en todo ajenas a la historia y sus cronologías. Los santos que el Greco reúne alrededor del *quinto misterio* del rosario, son *imágenes de devoción* muy presentes en la piedad del pueblo y cuya reunión solo se concibe afuera del tiempo y en la bienaventuranza eterna.

Cuanto se nos narra en esta *Coronación* pertenece al dominio de la eternidad: con una diferencia y es que los de abajo son huéspedes intemporales del paraíso en el que *están* y la que arriba es coronada protagoniza un acontecimiento que se supone consecutivo e inmediato al de su ascensión al mismo cielo. Es como una ceremonia a cuya recepción





asisten invitados del pasado, del presente y del futuro, en ese presente perpetuo que es la eternidad. Y que los santos celebran con gestos del rostro y de las manos, en círculo bien concertado.

Pues bien: si de ese cuadro de Talavera aislamos ahora la escena que preside sus dos tercios superiores, es decir, la *Coronación* sin el concurso de sus espectadores, lo que resulta es el cuadro del Prado, quizás anterior como mucho en uno o dos años y que podría ser su antecedente, con la Virgen en medio, vestida de oscuro, entre el Padre en habito blanquísimo y el Hijo en un tono intermedio. El Espíritu, como paloma, sobrevuela la corona que aquéllos sostienen, entre dos racimos de querubines. Y algunos ángeles más se insinúan entre nubes.

La tercera *Coronación* del Greco es parte de un programa iconográfico para la Capilla de San José de Toledo y se sitúa en el ático del altar dedicado a su santo titular. El promotor de la capilla es un tal Martín Ramírez, mercader de Toledo (el Greco ya ha recalado antes en una ciudad de mercaderes) fallecido en 1569. Y la capilla, que sustituye a un convento proyectado para las recientemente fundadas Carmelitas Descalzas de santa Teresa, y dedicada a san José, es consagrada en 1594. Las pinturas del Greco datan de 1597-99.





La *Coronación* de la Virgen, que corona a su vez el retablo de san José, comprime, por necesidad de su formato apaisado, las dos anteriores: es decir, que no renuncia a los santos, salvo a uno (ahora son seis), pero los acerca y hace formar parte de la escena, a los pies de la Señora y en buena compañía con los dos miembros antropomorfos de la Trinidad.

La Virgen mantiene la postura, un punto coqueta, pero, contrariamente al cuadro, se hace más esbelta: con razón, para compensar la elevada posición del lienzo. El Bautista guarda su lugar y postura a la izquierda, pero el Evangelista se vuelve y nos mira desde la derecha. San Antonio Abad, el eremita, y los fundadores san Francisco y santo Domingo se han ausentado y, en su lugar comparecen cuatro apóstoles: Pedro, Pablo, Andrés y Santiago el Mayor (es decir: que están, con los pilares de la Iglesia, los patronos de España y del párroco de Santo Tomé).

Pero la *Coronación* que corona el ciclo de los *misterios gloriosos* en la obra del Greco es a nuestro parecer la que, en óvalo horizontal, se pensó y se halla en el Hospital de Illescas. En ella no hay la menor dispersión temática: el acontecimiento se cierra en sí mismo y nada hay que lo distraiga. En la elipse bifocal está todo lo que hay y no hay nada que no sea.



Dios Padre y Dios Hijo reposan sobre los focos de la elipse que dilata el círculo para dar cabida a la Elegida, en el centro y a eje con la corona que se le impone y con la Paloma que la consagra. Tres alborotos de querubines y ángeles, más algunos más, forman escuadras en cuña coreando y redondeando el acontecimiento. Es como un medallón: continente y contenido.

Volvemos, iconográficamente, al principio. En el principio fue la *Trinidad* (hoy en el Prado) de Santo Domingo. Ahora, la Trinidad corona a la que es Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo: una teología que ha invocado Miguel Ángel en defensa de su *Pietà*, en la que la madre parece más joven que el hijo, remitiendo a los versos del Dante:

Vergine Madre, figlia del tuo figlio...

Como *hija de su hijo*, la juventud de la Virgen Madre está asegurada y es inmarcesible.

Si el Greco no ha leído al Dante, que bien pudo haberlo leído, ha visto seguramente la obra de Miguel Ángel, bien en la vieja sacristía de San Pedro, bien en el antiguo Coro Sixtino. Con lo que, una vez más, el vínculo secreto y no reconocido del cretense con el toscano nos parece, sin olvidar la diversidad de sus acentos, digno por demás de consideración.





Contemplando al Dios Creador de las bóvedas sixtinas, al que vemos planear en un giro horizontal, de ida y vuelta, en dos escorzos recíprocos, no podemos por menos de traer a la mente las inverosímiles posturas a que el Greco somete a sus figuras y los ardidés tan ingenuos como eficaces de que se vale para representarlas.

Con sus pequeños modelos (perfectamente documentados) fabricados de cera o barro y suspendidos de hilos, el maestro estudia cuantas posturas, inestables pero posibles, caben en los cuerpos que vuelan (que, en su caso, son los más). Se diría que el suyo es un mundo de astronautas: esto es, de seres que habitan en un universo ingrávito. Cuando no son ángeles que baten sus alas, son los ropajes de sus bienaventurados los que se inflaman con el fuego y agitan con el viento, siempre presentes y activos en sus escenas.

MARIONETAS.

Hemos querido subrayar la huella que la obra de Miguel Ángel ha podido dejar en el candiota, transeúnte en Roma. Pero no podemos dejar de percibir el abismo, sin entrar en la valoración de la talla que ha de atribuirse a uno y otro genio, que separa sus puntos de vista.

Cuando se nos dice (y basta para ello el diccionario más elemental) que Miguel Ángel fue Arquitecto, Escultor y Pintor (además de poeta), escribimos con mayúsculas tales títulos porque en los tres oficios su magisterio es incontestable. No es el caso del Greco que, si bien ejerció tareas en los mismos campos, en modo alguno estuvo en todos ellos al mismo nivel.

Pintor egregio, escultor discreto y arquitecto mediocre, el Greco entiende (y en su chapucero castellano lo escribe) que la Pintura es, ella sola, la niña de sus ojos y el instrumento en el que su genio pone a contribución todas sus facultades. El Greco es PINTOR. Y punto.

Es esa cualidad, precisamente, la que, con otras muchas, le separa y aísla de su medio italiano y renacentista (como antes lo había sustraído y alejado de su origen bizantino) y lo convierte en precursor de un futuro *impresionista* que tardará dos siglos y pico en llegar. Ser pintor y solo pintor es algo casi inconcebible en la cultura humanista del dieciséis.

El humanismo *miguelangelesco*, en cambio, se asienta en la que Wölfflin llama visión táctil: veo lo que toco y viéndolo (y para empezar, dibujándolo) lo toco. Para lo cual es de cajón que el punto de vista de quien esculpe es absolutamente privilegiado. Miguel Ángel concibe, sin que su concepción decaiga por ello en ninguna de sus tres áreas de trabajo, la arquitectura y la pintura desde su insuperable talento de escultor. Sus arquitecturas y sus pinturas son, a todas luces, escultóricas. Y es el dibujo el que le facilita el pasaporte de unas a otras.

Otro tanto le acaecerá al Bernini. Solo que, en su caso, la escultura, cifra absoluta de su genio, será algo más que una atalaya: en ella está su reino, su poder y su gloria. De suerte que su arquitectura no puede dejar de ser desaforadamente escultórica. Y su pintura, competente, no pasará de ser anécdota: irreprochable, pero poco más que un pasatiempo.

La vía abierta por el Greco es justo la contraria. Y hay que decir que, en alguno de sus juegos, de movimiento y claroscuro, lleva las de ganar. El milagro por el cual nos sobrecoge la *Santa Teresa* de *Santa Maria della Vittoria* en Roma se debe a lo inverosímil que es esculpir el espíritu: es un caso límite (y un paradigma de lo sublime). Pintar lo mismo es mucho más fácil.



Precisamente porque el Greco no está en posesión del genio escultórico, ha de valerse de cierta tramoya. Y a cuento de ella viene el juego de sus marionetas: figuras que vuelan y se puede verlas en cuantas posturas hacen a propósito. Porque es él mismo quien mueve los hilos (como en un teatro: el teatro recurre una y otra vez al imaginario de Theotokopoulos). El Greco *usurpa* el lugar, y el papel, al Autor de *El Gran Teatro del Mundo*.

Sus cuadros, y en particular sus *misterios*, son auténticas representaciones, para las que él mismo orchestra una puesta en escena conveniente. Suyos son el guión y la dirección de actores. Él mueve los hilos, real y metafóricamente: tanto entre bastidores como en la escena.

Y más que comedias, sus pinturas representan autos sacramentales (de ahí la alusión a Calderón): porque en sus historias apuntan símbolos. La devoción (cuando no el culto) hace que la acción adquiera un sentido litúrgico. Pues no por ser privada la piedad se priva de una cualidad ritual. Y el pintor responde a ella. Y por su respuesta es reconocido.

Reconocido y apreciado. Él sabe que con clientes menos encumbrados, o no habrá pleitos, o serán más fáciles. Nadie como él llegará a conocer *El Gran Mercado del Mundo*.

Morada seis

DEL CONVENTO TERESIANO A LA CAPILLA DEL MERCADER.

La secuencia iconográfica de los *misterios* escenificados por el Greco en sus pinturas nos ha llevado a Illescas, en cuyo Hospital de la Caridad queda resumida en dos tondos (el de la *Anunciación* y el de la *Natividad*) y una elipse (la *Coronación de María*), destinados a decorar los lunetos laterales y la parte alta del frontal en la iglesia. Son tres ejemplos de escenas cuyo *punto de vista* previsto nos invita a mirar a lo alto: y a esa mirada responden sus oportunas y calculadas *perspectivas*. Pero el programa, ejecutado entre 1603 y 1605, es más amplio.

Y comienza por su titular, que le da el nombre: es la *Virgen de la Caridad* que, bajo su manto abierto, ampuloso incluso, acoge una porción de caballeros en actitud devota (además de algún que otro querubín infiltrado entre sus pliegues) entre los que figura (se ha supuesto) a nuestra derecha Jorge Manuel, hijo del maestro y su colaborador seguro en este encargo.

Desplazado de su lugar principal, hoy se encuentra en el paño lateral derecho, previo a la entrada del presbiterio, simétrico con el de *San Ildefonso*, que pudo ser un encargo posterior (pues no figura en el documento del primero) y es en todo caso lo mejor de la colección. Todo un despliegue de pericia técnica en la representación de tejidos varios. Volveremos a él.





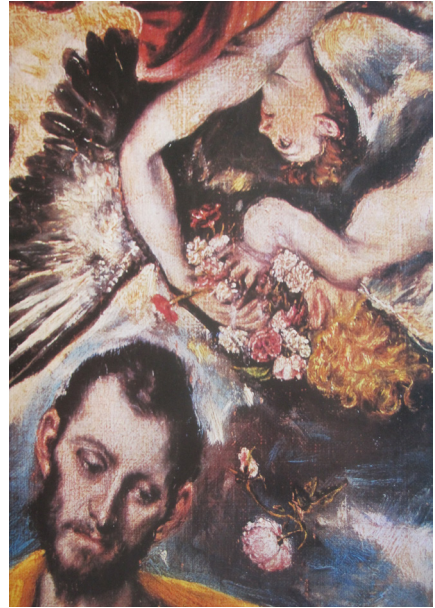
Porque ahora, siguiendo nuestro orden de imágenes, la *Virgen de la Caridad* de Illescas nos hace retroceder un lustro y nos devuelve a la Capilla de San José de Toledo, en la que otra Virgen, ésta con Niño, se hace acompañar por dos santas, santa Martina y santa Inés, y por dos ángeles (estos, como no afectados por burocracia alguna, sin carnet de identidad).

Sabemos que la mártir, con la palma que la reconoce como tal, a nuestra izquierda, es santa Martina por el inventario de Jorge Manuel. Pero, si le seguimos el rastro a esa tradición, sabremos que la santa, decapitada en el siglo III, en la época del emperador Septimio Severo, tiene en Roma una iglesia al pie del Capitolio, junto a la Curia, en los foros imperiales: adonde se supone que estuvo su primera sepultura. Y que el papa Pío V instalará en ella la *Accademia di san Luca* (en la que el Greco estuvo inscrito) con su patrón, en 1588.

Para cuando esto sucede, hace ya tiempo que el Greco dejó Italia. Pero el encargo del mercader Martín Ramírez no puede menos de traer a la memoria del pintor su breve pero muy intenso tramo romano, presente en la iconografía de esta composición, de clara ascendencia renacentista (remasterizada desde luego).







La Virgen y los ángeles tienen sus ojos puestos en el niño que, por esta vez, se muestra juguetón, dando la mano a la madre que, con la otra, le retiene en su regazo. Y las dos santas, con sus atributos (el significado del cordero es claro, el del león se nos escapa), muy bellas las dos y al gusto de su autor, trenzan con las manos el invisible balancín que sostiene a la Señora.

En el ángel que cruza los brazos sobre el pecho a la derecha de santa María creemos reconocer al que portaba el alma del de Orgaz en su *Entierro*. Se podría seguir paso a paso la obra del Greco al hilo de sus ángeles y sus mensajes (él sabe, como griego, mejor que nadie, que ἄγγελος es mensajero).

Y es en el titular de esta capilla toledana, que sustituye al convento teresiano, san José, adonde su revuelo alcanza cotas que el mismo maestro no podía ni soñar: son solo tres, a lo que parece, dos de ellos desnudos y el tercero, más crecido, a medio vestir, pero el nudo que trenzan, entre alas y nubes, desafía al más audaz ejercicio circense. Véase al ángel principal, de cabeza prácticamente y como precipitándose, disputar con los más pequeños el privilegio de coronar, más que como a un santo, como a un jugador olímpico, al santo Patriarca.





Bien es verdad que éste, gigantesco, no tiene en el gesto depuesto el más leve asomo de orgullo y se debe a su Niño al que acoge y del que recibe a su vez el ademán cariñoso que arruga su túnica holgada por demás (costumbre de la casa). Y a los pies del santo está Toledo no tanto para señalar su ubicación cuanto para marcar el bajo horizonte que lo agiganta.

Sobre esta esbelta figura monta la *Coronación* comprimida de la que se habló. Ella y el *San José* son los únicos lienzos que permanecen en el retablo de la Capilla de Toledo, su lugar de origen. Los otros dos, simétricos, son el de la *Virgen con el Niño y las santas Martina e Inés*, a la derecha, que hemos comentado, y el de *San Martín y el mendigo*, a la izquierda. Ambos se hallan en la *National Gallery* de Washington. Del *San José* hay copia en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Y del *San Martín* se conserva una réplica en Chicago.

San Martín monta brioso corcel y viste armadura del tiempo del Greco, no del suyo. El santo parte su capa, según la leyenda, con el mendigo todavía semidesnudo. El punto de vista casi a ras de suelo magnifica las tres figuras. Pero, a la vez, una perspectiva de tele-objetivo las distancia: son monumentales, pero no cercanas. En el pintor suele haber más de una lectura.

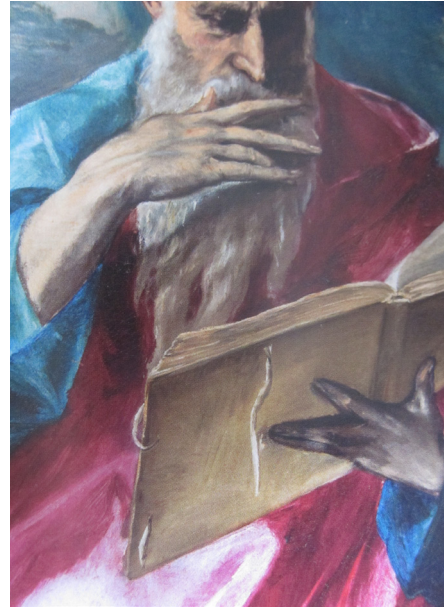


DE SOLITARIOS.

¿Precursor o epígono? ¿Cabe la comparación entre Juan Bautista, el que precede al Jesús del evangelio, y el Ingenioso Hidalgo de Cervantes, contemporáneo, como hemos dicho más de una vez, del Griego de Toledo? Las fechas desde luego (en el entorno de 1605) tientan a ella. Y suscitan razones para convalidar analogías.

Una primera sería el que de ambos personajes, uno real y otro de ficción, pero los dos de leyenda, puede decirse que fueron, literal o metafóricamente, *voz que clama en el desierto*. Y otra el que, enraizados, pero no anclados, en un pasado que ha tocado a su fin (el Antiguo Testamento para Juan y la Caballería Andante para don Quijote, libros y más libros) miran al futuro con audacia. Y de ambos autores, el Greco y Cervantes, puede añadirse que fueron, sin lugar a duda, precursores en sus respectivos oficios, de pintor y escritor.

Y todo esto viene a cuento de que, viendo la imagen de Juan Bautista que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obra singular del Greco (hay otras dos réplicas en los Estados Unidos), uno no puede menos de evocar la de Alonso Quijano el Bueno. Un semejante cuerpo enjuto y una profunda melancolía en la mirada: es *El Caballero de la Triste Figura*.



A su único precedente, el de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, que cruza los brazos y señala un suelo afuera del cuadro, apenas le vemos los ojos. Y del que ahora comentamos solo hay una secuela en el Museo de Santa Cruz, que lo pone en compañía de su homónimo, el otro Juan, el evangelista, procedente del Santuario de San Ildefonso.

Tanto acompañado como solo, el precursor tiene a sus pies el *cordero* (la víctima a la que él mismo se adelantará), al que ni señala ni mira. Una invencible resignada tristeza parece habérsele apoderado, a pesar de su talla gigantesca, erguida, como es costumbre en su autor, sobre un horizonte ínfimo y bajo un cielo tempestuoso. Y todo el cuadro, desde el demacrado rostro y piel reseca, pasando por la *de camello* que (siguiendo a san Marcos) la cubre a medias, al paisaje que los respalda, posee el mismo tono verdoso, ceniciento y gris, del eremita.

Está en los antípodas del modelo italiano que conserva el Louvre, obra de Leonardo de un siglo atrás, en la que san Juan nos mira con sonrisa ambigua de efebo, una especie de Baco bautizado, lozano y en plenitud de forma, de cabello ensortijado y luciendo una piel que huele a lujo. Un mundo del que Theotokopoulos se desmarcó hace tiempo.

LOS DOCE.

Habían de ser doce: un número consagrado por la Biblia, de las *doce tribus* de Israel a los *doce mil* bienaventurados *señalados* por el *Apocalipsis* de Juan Evangelista (que además de escribir en lengua griega, había ido a dar con sus huesos en una isla griega, Patmos: es por eso que el Greco, en una primera versión, la de Santo Domingo el Antiguo, le ve como un anciano). Y fueron doce los apóstoles: pero uno desertó (el que, en su única versión de la Última Cena, el candiota viste de negro y coloca en primer plano y en el centro de la tabla).

Para recomponer su número carismático, los Once (cuenta san Lucas en los *Hechos de los apóstoles*) incorporan a Matías. Pero de Matías la tradición iconográfica no parece hacer demasiado caso: por lo que el Greco, en sus cinco *apostolados*, no le tiene en consideración. No conocemos a ningún san Matías en sus colecciones.

Pero el carisma del doce no puede ser desatendido. Y así, la devoción, a la que el Greco es enteramente fiel (le va en ello el negocio) suple al traidor llamando a capitulo, bien a san Pablo (reconocido *apóstol de las gentes*), bien a san Lucas, su colaborador y santo del que todo pintor de iconos cristianos es devoto y al que su gremio romano tiene por patrón.

Así, juntos o por separado, y algunos con varias réplicas, son cinco las colecciones de apóstoles que el Greco pinta desde 1586 hasta su muerte. Son las siguientes: la serie Henke (1586-90), que recibe el nombre del coleccionista de Sevilla que fue su propietario en el primer tercio del siglo veinte, la de Almadrones (provincia de Guadalajara) y la del marqués de San Feliz de Oviedo, ambas de 1600, la de la sacristía de la Catedral de Toledo (1602-05) y la del Museo del Greco en la misma ciudad (después de 1610).

A pesar de su dilatada cronología, los iconos de estas series guardan entre sí una clara semejanza, coherente con el empeño del maestro por constituirlos como tales: es decir, que se asimilen como referentes de una tradición devocional estable, al modo bizantino que él mismo ha conocido en su adolescencia candiota.

Son imágenes de devoción que aspiran a ser imágenes de culto. Y para garantizar esa estabilidad (como conviene a todo ritual) y, al mismo tiempo, facilitar su comercio regular, el pintor guardará en sus carpetas, y podrá mostrarlas a sus presuntos clientes, copias a escala reducida, como estampas, de cada uno de sus apóstoles y otros santos.

Advertiremos, y en esto el tiempo transcurrido en la vida del autor colabora, matices de estilo, o de pericia, así como la concurrencia en los pinceles de otras manos, pero el modelo permanece en cada caso y permite observar mudanzas en los detalles. Es decir: la iconografía subsiste, pero la iconología evoluciona. El río es el mismo, pero el que se baña es otro.

A pesar de lo cual, la identificación del santo por sus atributos no siempre es segura. En parte porque el pintor los economiza. Y en parte porque, tanto a él, como a sus feligreses, esa identificación, sabiéndola convencional, no es de primera necesidad. ¿Importa tanto que el bienaventurado de la estampa sea san Felipe o san Simón?

El Greco, que conoce bien la Biblia (quizá mejor que algunos eclesiásticos interesados en su arte), sabe que las señas de la identidad de los *Doce* que proveen los evangelios son muy parcas y desde luego en todo ajenas a su parecer físico: algunas palabras (más bien pocas) de las que deducir su talante, algún que otro gesto, susceptible de una lectura psicológica, y sus comportamientos, las más de las veces *adocenados*. Como mucho, sabemos de sus nombres y filiaciones y, de algunos (como Tomás *el gemelo*), sus apodos.

Lo que convertirá a estos hombres, *iletrados y plebeyos* según el mismo evangelio, en héroes y, en definitiva, santos será su individual e intransferible testimonio, a través de su singular martirio (el haber sido testigos, *μάρτυροι*, que el cretense conoce bien). Esas son sus señas y esos sus atributos: los que señalan los instrumentos de su muerte heroica.

Y estos el pintor nos los escatima a veces. Como si quisiera devolver a sus apóstoles el anonimato del que gozan en el relato evangélico y que coincide con el de sus modelos, que Dios sabe de dónde han salido, pero que transmiten autenticidad por todos y cada uno de sus poros. Pocas veces se habrá podido decir con tanta razón que sus santos son de carne y hueso. Santificando a cualquiera, a un don nadie, el Greco persuade al cristiano de que un don nadie cualquiera puede ser un santo. El devoto podrá verse en uno de ellos *como en un espejo*.

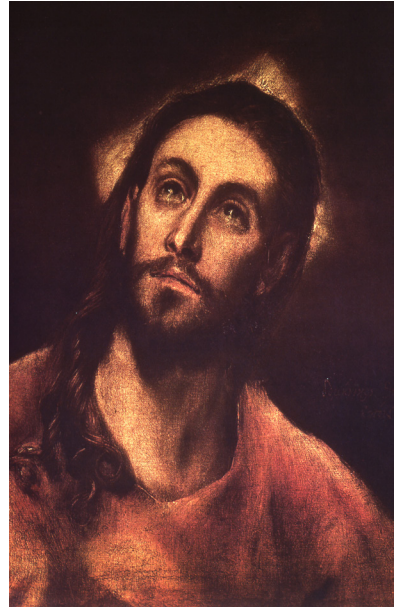
Reza un verso antiguo, con propósito edificante, que el beaterio de otros tiempos se sabía de memoria: *loco debo de ser, pues no soy santo*. El Greco (y Cervantes con él y a la par) nos convence de que se puede ser ambas cosas a la vez. O más aún, que para ser lo uno hay que ser un poco lo otro. Sin ser lo mismo, cierto solape no se descarta.

★

Salvo en la de San Feliz, en las demás encabeza la serie un cuadro del *Redentor*, en el mismo formato y en actitud de bendecirnos con su mano derecha. En las dos primeras, posa la izquierda sobre la bola del mundo: pero en las dos últimas, las toledanas, ésta se medio oculta en su regazo. De lo que no se nos antoja otra razón que un deseo de economía temática. En cambio, la *National Gallery* de Escocia en Edimburgo, conserva un *Redentor* aislado que, por su factura semejante, se supone cabeza de un apostolado perdido de hacia 1596-99.

Aunque la distancia formal, y estilística, es enorme, la reminiscencia del *Παντοκράτωρ* (Todopoderoso) bizantino no nos pasa inadvertida. El semblante es humano: pero la pose es divina. Ésta es frontal (*in maestà*): túnica roja, como en el *Expolio*, pero menos saturada. La mirada se nos pierde en el infinito. Y un halo rómbico de luz circunda su cabeza.





Contrastan estas imágenes del *Redentor* con la *Cabeza de Cristo* de un lustro antes, con réplicas en San Sebastián, Praga y Estados Unidos. Conciuerdan el rostro y el halo que lo rodea: pero la pose y el gesto, como en actitud orante, son otros, notoriamente más humanos. Y que el manto verde esté ausente es indicativo de que la solemnidad ha sido dejada aparte.

*

Aunque los *apostolados* del Greco forman series homogéneas, el carácter individual de cada uno de sus cuadros ha hecho que no se descarte su dispersión. Es el caso del Apostolado *Henke*, que quizás estuvo en el Convento de las Baronesas en Madrid y del que los cuadros que no han desaparecido o cuyo paradero es desconocido, se hallan dispersos los más en EEUU.

De los nueve lienzos procedentes de la iglesia de Almadrones, el *Redentor* y dos Apóstoles están en el Prado y el resto asimismo se ubica en distintos lugares de los Estados Unidos. Los doce, en cambio, huérfanos del Maestro, procedentes del Convento de San Pelayo en Oviedo, se encuentran reunidos en la colección del marqués de San Feliz en la misma ciudad. Y asimismo se mantienen agrupados los dos últimos apostolados: el de la sacristía de la Catedral y el del Museo del Greco, procedente éste del Hospital de Santiago, en Toledo.



Para un breve estudio comparado de estas doce imágenes, seguiremos el orden de los nombres que san Marcos cita en su evangelio: *Instituyó a los Doce y puso a Simón el nombre de Pedro, a Santiago el de Zebedeo y a Juan su hermano, a Andrés, Felipe, Bartolomé, Mateo, Tomás, Santiago el de Alfeo, Tadeo, Simón el Cananeo y Judas Iscariote, el que le entregó.*

*

A Pedro, príncipe de los apóstoles, le hallamos en cuatro de los cinco apostolados del Greco conservados. Está ausente en el de Almadrones, pero presente en el contemporáneo de San Feliz, en el que su rostro compungido, como de quien lleva sobre sí una responsabilidad que le desborda, contrasta con su única mano visible aferrando las llaves del reino, su atributo.

El modelo y la pose se repiten, fielmente, en las versiones de la Catedral y del Museo, en las que la mirada se ha relajado y es la mano izquierda ahora visible, la que al borde inferior del cuadro deja asomar apenas una de las dos llaves que, como es sabido, son la clave para su identificación. Una vez más, el pintor tiende a minimizar la presencia del atributo.

Pero quizás la representación más original del santo por el cretense sea *Las lágrimas de san Pedro*, de la que Toledo conserva tres de las once réplicas: una en la sacristía de la Catedral, al margen del apostolado, otra en el Hospital Tavera y otra en el Museo del





Greco. El resto se lo reparten Sitges, París, Florencia, Durham, Londres, Oslo, San Diego y Washington. La fuente está en los sinópticos que cuentan cómo, tras la triple negación de Pedro, cantó el gallo y él, *saliendo afuera rompió a llorar* (Marcos) *amargamente* (Mateo y Lucas).

En todas las réplicas de este icono que, sin duda, halló fortuna entre los devotos, la figura permanece, pero varían las entonaciones y, sobre todo, los fondos, en alguno de los cuales se insinúan figurillas y esbozos de arquitectura. Lo que esplende, no obstante, es la fuerza del llanto que, humedeciendo los ojos del apóstol, les otorga un brillo conmovedor, y los cabellos y barbas canos y como electrizados, y las manos prietas con un dolor que apremia. Y las llaves que penden en un primer plano provocador. Más alguna hojarasca que acompaña.

Muy otro es el *San Pedro* del Escorial, figura gigantesca de cuerpo entero, sobre suelo de roca, y cuyos pies están a la altura de nuestros ojos (así lo ha querido el pintor), sobre un cielo verde azulado que copia los colores de su túnica y manto. Ya no llora, sino mira al infinito con cara de quien ha sufrido y ha vencido al sufrimiento. De sus huesudas manos vibrantes, la derecha señala el infinito al que apuntan sus ojos y la izquierda sostiene unas enormes llaves que parece a punto de dejar caer (como quien tira la toalla). Este *San Pedro* forma pareja en el Real Monasterio con un *San Ildefonso* con casulla y báculo y que, en su actitud modesta, solo gracias a la mitra iguala la estatura de su vecino.

*

Después de Pedro, cabeza de la Iglesia, cita Marcos a los hijos de Zebedeo, Santiago y Juan, que con el Maestro han constituido el triunvirato de los elegidos (a las crudas y a las maduras) para ser testigos, tanto de la agonía en el Huerto como de la Transfiguración del Salvador. Santiago, además, goza honores de patrono en España y de culto en Toledo.

Queda atrás la imagen que de san Juan, anciano y meditabundo (el de Patmos y el *Apocalipsis*) nos había obsequiado el Greco en Santo Domingo el Antiguo, recién aterrizado en la imperial ciudad, y que responde a una iconografía que pasa por Donatello y Botticelli entre otros. El discípulo amado es y será por siempre adolescente perpetuo.

Y así lo representa el cretense en al menos seis ocasiones, con mínima variación, que afecta al atributo que lo identifica pero que la semblanza del personaje hace innecesario: se trata de un cáliz del que emerge un minúsculo dragón, aludiendo a la leyenda que cuenta que al santo se le quiso envenenar hallándose en prisión y el milagro le salvó la vida.

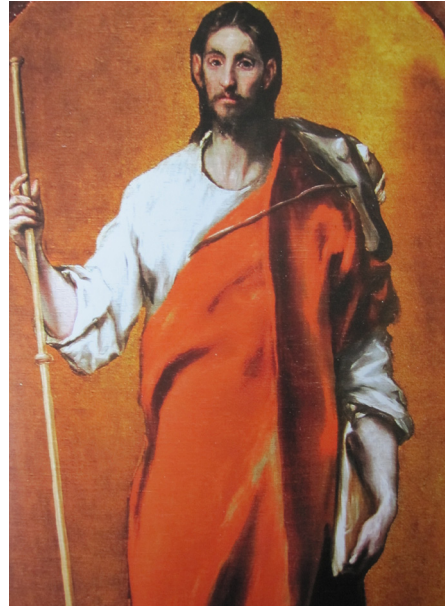


En el cuadro del Prado, que no pertenece a ninguno de los apostolados descritos y se puede datar alrededor de 1600, tenemos la estampa de referencia, completa.

Nos sorprende, sin embargo, que, en el apostolado *Henke*, algo anterior, y en los de Almadrones y San Feliz, posteriores, un recorte de la imagen, por la izquierda y por abajo, deje fuera el atributo y la mano derecha del apóstol que lo sostiene. Solo vemos su izquierda, que nos señala no sabemos qué. ¿Aconsejó su omisión la incertidumbre de la leyenda que sustenta el milagro? No lo sabemos. El caso es que la restitución de la imagen completa que vemos en el Prado se nos ofrecerá en las dos última series: la de la Catedral y la del Museo del Autor.

Otra imagen del evangelista, de cuerpo entero, deudora en parte de la que acompaña al *Crucificado* en el lienzo ya aludido de Segovia, pero bien distinta de la que figura en el *Cristo crucificado con la Virgen, la Magdalena y ángeles* en el mismo Prado, forma pareja con el otro Juan, cambiando de mano el atributo, en un cuadro del Museo de Santa Cruz (1605-1610), de cuya cabeza sola hay una réplica en Rotterdam. Con el Bautista, el Evangelista se supone que departe. Al pie de la cruz, solo le cumple abrir los brazos en actitud de adoración rendida.

Idéntica figura es la que, mudando de pareja, dialoga con san Francisco, también en el Prado, en un lienzo poco anterior. Y volveremos a verle, afuera del tiempo, en su *Apocalipsis*.



En la última versión como miembro del colegio apostólico, la del Museo del Pintor en Toledo, encontramos a un joven prematuramente envejecido, con la mirada estrábica que se desvía, ignorándonos, afuera del cuadro y el ademán puesto en el cáliz, aferrado con fuerza y primorosamente pintado, del que emerge el dragonzuelo diabólico.

Este muchacho pelirrojo, al que le sobran, por su holgura, túnica y manto, inspira más piedad que cualquiera otro sentimiento. Lo cual, todo hay que decirlo, bien puede predicarse de todos y cada uno de los apóstoles del Greco, humanos hasta la locura y desvalidos hasta estremecer. Si nos pidiera una limosna, creemos que no se la negaríamos.

Hemos antepuesto la iconografía de Juan a la de su hermano mayor Santiago, al que Marcos cita en primer lugar, por la preferencia que el Maestro le tuvo: y no sin motivo, siendo él el único que estuvo al pie de la cruz (lo que le valió una madre incomparable). Pero sabemos que en estas tierras Santiago ha gozado de singular predicamento histórico: y el Griego de Toledo no podía ser ajeno a esa elección. Y así de él nos ha dejado cuatro versiones, más la de *Santiago Peregrino*, con cuatro réplicas.

Dado que el *Santiago del apostolado Henke* está desaparecido, las primeras estampas del santo que conservamos son éstas, de pie y con cayado en su derecha, ora sobre un fondo de hornacina pintada, ora en un paisaje que, como es hábito del pintor, con su horizonte bajo agiganta su figura. Sobre posibles intervenciones del taller no hay acuerdo entre los críticos.

Una década después, el Greco pinta un *Busto de Santiago el Mayor Peregrino* (1595-1600) que conserva la *Hispanic Society* de Nueva York y del que hay una réplica en Estocolmo. La postura del santo, que eleva los ojos al cielo y lleva la mano derecha al pecho mientras con la izquierda sostiene el báculo, es menos hierática y mucho más patética: puro Greco.

Pero vayamos a los otros cuatro apostolados: el primero de ellos, el de Almadrones, tiene a su *Santiago* en el Prado, mirándonos de frente, con una sola mano visible, persuasiva, y con la fuerza de un retrato de primer orden que hace presumir un modelo nada vulgar, al que, por cierto, no identifica como tal apóstol atributo alguno aparente. Solo la túnica le delata. En las otras tres versiones, en cambio, muy semejantes entre sí, el apóstol ha mudado de postura, ladeándose, y ha dejado de mirarnos. Es posible que el modelo haya sido el mismo.

Pero solo en la última, la del Museo del Greco, aparece el santo empuñando con la izquierda un cayado, acorde con la tradición iconográfica española, pero sin que se trasluzca en él la condición de *hijo del trueno* que el evangelio le asigna, como tampoco el batallador *Santiago matamoros* provocativo en la ciudad que consagra una mezquita al *Cristo de la Luz*. El candiota pinta a un Santiago deferente, que, con el gesto de la mano, nos invita cortésmente, con un además de *pase usted primero*, a no sabemos qué pero, en todo caso, a participar en su cofradía.

*

En los catálogos de los cinco *apostolados*, Andrés, el hermano de Pedro, suele figurar el primero de la lista. Y se le reconoce inmediatamente por el atributo, la cruz en aspa, que ha trascendido incluso al vocabulario usual y que todo el mundo conoce como tal. En las primeras versiones, solo una de las dos aspas se deja ver: como asimismo una sola de las manos. Y es que, entre ellas y los maderos que abrazan, hay un juego recíproco que se insinúa en todas ellas y se hace más evidente cuando el autor aleja, como suele, su punto de vista.

El ejemplar de la colección *Henke* se halla en Washington, el de Almadrones en Los Ángeles, y los otros tres en los lugares de sus respectivos conjuntos. El modelo, de rostro muy enérgico y cabello cano, puede haber sido el mismo en todos los casos. Pero el gesto adusto y casi airado de las primeras versiones se suaviza notablemente en las de Toledo.

De san Andrés contamos además con otras dos imágenes, posteriores al apostolado *Henke*, pero anteriores a las demás: la del Prado, en compañía de san Francisco y procedente del Monasterio de la Encarnación de Madrid, y la del *Metropolitan* de Nueva York, de la que hay una réplica en la Colección Zuloaga, del santo en solitario, misma figura y otro paisaje.

*



219

220

221

222



El siguiente de la lista es Felipe, el apóstol que, en el evangelio, arranca a Cristo una de sus más rotundas declaraciones, acompañada de una suave reconvención: *Felipe, el que me ha visto a mí, ha visto al Padre*. Felipe ha sido antes el que ha llevado a Bartolomé con Jesús y el que ha hecho el cálculo de provisiones previo a la multiplicación de los panes y los peces.

En colección privada neoyorkina el de la serie *Henke* y ausente en la de Almadrones, nos aparece en la de San Feliz con el rostro de perfil y una mano agitada: un espléndido retrato lleno de carácter. Su mirada se hace más penetrante en las series siguientes, Catedral y Museo, y el habitual encuadre ensanchado o no recortado, nos deja ver su otra mano con el leño que abraza.

Y Felipe, a su vez, nos lleva a Bartolomé, si se acepta (lo que hoy se pone en duda) la identidad de este apóstol con el Natanael de Caná del evangelio de Juan. En la época del Greco no parece que hubiera dudas al respecto y, en ese caso, habría que anotar a su cuenta un prejuicio hartó desfavorable sobre la persona de Cristo: *¿De Nazaret puede haber cosa buena?* Y la réplica del Maestro describiéndolo como: *Un israelita de verdad, en quien no hay engaño*. En boca de Jesús, esto equivale a una canonización.

Bartolomé, desde luego, es nombre judío (hay quien ha especulado sobre su posible descendencia de los *tolomeos* de Egipto). Su territorio de evangelización sería el Oriente según las leyendas y de las varias acerca de su martirio prevalece, y Miguel Ángel rubrica



en su *Juicio Final*, la que lo supone desollado vivo. Su culto en Roma, año mil, se vincula a la isla tiberina.

El cretense, tal vez por un deseo inconfesado de enmendar la plana a Buonarroti, lo representa vestido y revestido, con un gran manto blanco que anticipa hábitos de los monjes de Zurbarán, en el único, y soberbio, lienzo conservado que guarda el Museo del Greco. El de la serie *Henke* se sabe incendiado y falta en las de Almadrones, San Feliz y la Catedral.

La firmeza de la tradición acerca del martirio de san Bartolomé queda corroborada por iconos varios: desde un marfil de Jacopo Agnesio hasta el espeluznante cuadro de José Ribera que se conserva en la Academia de Venecia. De ella nuestro hombre pasa olímpicamente: bien es verdad que su propósito para los apostolados no es la representación de escenas de la vida de los santos, sino iconos sagrados aptos para el ejercicio de la devoción. Su misión, pues, es inspirarla y enfervorecerla. Y sabe cómo hacerlo: su señorial san Bartolomé se impone.

*

Con el apóstol y evangelista Mateo hemos visto que el padre y el hermano del candiota han compartido el oficio: son alcabaleros. Y el serlo le ha facilitado al pintor su primer traslado a Venecia. No nos sorprende, pues, que el cobrador de tributos esté presente y representado con esmero en los cinco apostolados de que venimos hablando.



En el *Henke*, hoy en Indianápolis, es un anciano venerable, digno de Rembrandt, que sostiene un enorme libro (que se supone es su evangelio) en cuya lectura se halla concentrado (véase las arrugas de su frente) y absorto (obsérvese lo penetrante de su mirada).

El gesto, quizás un punto suavizado (han desaparecido algunas arrugas de la frente), la pose y el atuendo, se mantienen en los ejemplares de Almadrones y San Feliz. Y, en los de la Catedral y el Museo de Toledo, la mayor holgura del encuadre, nos permite ver la derecha del santo, que sostiene la pluma, para que entendamos que el supuesto lector es además escritor.

Si en todos los casos la majestad del autor del primer evangelio se nos impone, en los de más de medio cuerpo la pose guarda un magnífico equilibrio que balancea el pesado libro que se eleva con la ligera pluma que descende: una rotación en sentido inverso del reloj.

*

En cuanto al apóstol Tomás, su incredulidad le ha hecho popular: *Si no veo... y meto mi mano...* Y el reproche de Cristo: *Porque me has visto, has creído: dichosos los que no han visto y han creído.* Él es hombre desconfiado y a la vez bravo e incondicional: *vayamos y muramos con él*, dice a los demás cuando Jesús ha decidido correr el riesgo de



ir a Jerusalén. Y no se le queda nada por dentro y dice, cuando el Maestro, en su despedida, les invita a seguir su camino: *si no sabemos adónde vas ¿cómo podemos saber el camino?*

Tomás figura en los cinco apostolados del Greco documentados: idéntica estampa en los primeros, en los que aparece como rendido a la evidencia tangible de la Resurrección, que resume en la célebre confesión: *Señor mío y Dios mío*. Los acusados rasgos del rostro, no bien parecido, nos muestran un modelo inconfundible. Hay un grabado de Durero, con lanza y libro.

El de la Catedral recuerda el medallón que adorna la capa pluvial del párroco de Santo Tomás en *El entierro del conde de Orgaz*, en evidente alusión a la titularidad de la parroquia a la que se debe. Pero el del Museo, conservando la pose, sustituye la escuadra por una vara, a la vez que inclina algo más la cabeza, para que la rendición sea más acusada, y alarga el brazo.

*

Viene a continuación Santiago el Menor, que el evangelio identifica como hijo de Alfeo y de una de las *tres marías*, y pariente de Jesús. Es el primer obispo de Jerusalén, adonde Pablo lo encuentra, como nos cuenta en su carta a los Gálatas. Y adonde padecerá martirio a sus 96 años, cuentan las crónicas, siendo despeñado y luego rematado con piedras y a palos.

De este Santiago dice cierta tradición hagiográfica que fue hombre intonso, abstemio y frugal, entregado a la oración. Y otro tanto se deduce de la carta que se le atribuye (si es que su autor es él mismo), en la que nos recomienda que seamos *diligentes para escuchar y tardos en hablar*, a la vez que lanza una dura diatriba contra los ricos.

Que el Greco lo represente, en los dos últimos apostolados, los de Toledo, con un gran libro, que sostiene en su izquierda y señala con la derecha, preciosamente encuadernado, hace suponer que se da por buena en su tiempo la atribución de la susodicha primera epístola entre las *católicas*, así llamadas por carecer de destinatario directo.

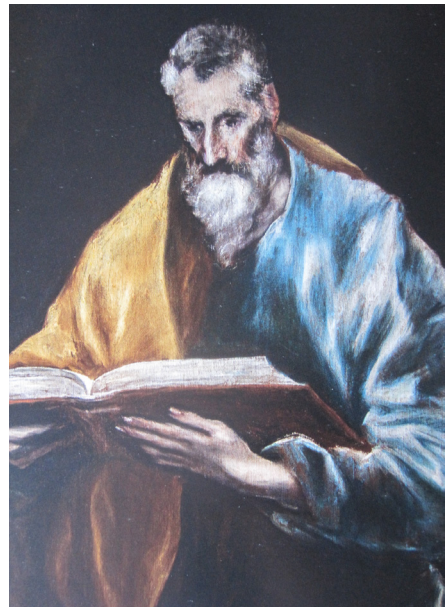
Tres poses diferentes y dos rostros: resignado o persuasivo. De la serie *Henke* hay tres réplicas, en Nueva York y Chicago: magníficos retratos, estos y el de San Feliz. Falta en Almadrones.

*

De Judas Tadeo, hermano del anterior y décimo apóstol de la lista evangélica, apenas tenemos noticia. La atribución, incluso, de la última de las *epístolas católicas* (una diatriba algo tremendista) a este Judas es más que dudosa, dado lo común de ese nombre. Pero figura en cuatro de los cinco apostolados del Greco (no en el de Almadrones). Por cierto que el de la serie *Henke* se documenta en Beverly Hills, como perteneciente a la colección del pianista y director de orquesta José Iturbi.

La iconografía de este apóstol en las otras tres series (San Feliz y las dos de Toledo) es idéntica: mismo modelo, mismo gesto y misma pose. Un anciano venerable, desengañado del mundo y con la mirada perdida, se aferra a un báculo, que a su vez le sirve de apoyo, con las dos manos muy juntas.

De Simón *el zelotes* (es decir celoso de la Ley), tampoco se sabe gran cosa. Presente en las cinco colecciones, el Greco le representa siempre absorto en la lectura de un enorme libro, sin otra variación que el encuadre, ensanchado en las dos últimas. Rubens, en el Prado, le verá de esa misma guisa, cercano a Rembrandt, y Van Dyck, en Dresde, optará por rejuvenecerlo.



SUPLENTES.

Cuenta san Lucas, evangelista y supuesto pintor, en los *Hechos de los apóstoles* que, ido el Señor y reunidos los Once, determinaron cubrir el puesto vacante para que los Doce siguieran siendo doce. Y cayó la suerte, después de haber rezado para que la providencia se revelara en el azar, en Matías. Pero de Matías el Greco, o no sabe o no quiere saber. Sí sabe, en cambio, del prestigio del número. Los apóstoles fueron doce y habrán de seguir siendo doce. De modo que el pintor se deberá procurar un suplente que cubra el vacío de Judas Iscariote en sus apostolados. Y lo hallará por distintas vías.

La más inmediata y acorde con la Escritura es el recurso al *Apóstol de las gentes*. San Pablo, en efecto, asume tras su conversión esa condición. Y el Greco cuenta con él en sus cinco apostolados y bajo una figura estable como pocas, de medio perfil y manteniendo con las dos manos un papel en el que se insinúa, con caracteres griegos, la carta del apóstol a Tito. Las dos réplicas conocidas del apostolado *Henke* se hallan en los Estados Unidos. Y el ejemplar de Almadrones está en el Prado. En todos ellos, el personaje, con gesto enérgico, esgrime el papel como un salvoconducto que le acreditara.

Pero de san Pablo en solitario conocemos otras dos versiones, una ya vista de la época del Expolio y otra supuesta, de autoría segura pero dudosa iconografía, aunque catalogada con ese nombre, en el Prado. El gran libro cerrado que el personaje, estupendo retrato por otra parte, sujeta con la izquierda no responde a los indicios conocidos por otras representaciones. No han lugar a dudas, en cambio, las dos parejas de los *Santos Pedro y Pablo* que se hallan respectivamente en el MNAC de Barcelona (anterior a 1600), y en Estocolmo (posterior a 1605), con una réplica en Leningrado.

En la primera de estas dos versiones, los apóstoles se dan la mano derecha con cierta desgana, como por compromiso, mirando al espectador, mientras que con la izquierda san Pedro parece como que quiere esconder las llaves del reino, y san Pablo blande una enorme espada, sin libro. Lo que no obsta para que ambos retratos nos convenzan absolutamente.

En la segunda versión, de la que poseen réplicas sendos museos nórdicos, san Pedro reproduce la imagen de los apostolados de Toledo, con gesto de fatiga, y san Pablo reitera su primera estampa: mano derecha que declama e izquierda que señala el gran libro abierto.

En esta representación, las manos de uno y otro apóstol, *pilares* reconocidos de la Iglesia de Roma, se cruzan, pero no se encuentran. Esa actitud, que bien se puede entender como el resultado de un apareamiento de iconos previamente formados, no deja de ser sin embargo elocuente, teniendo en cuenta la atención que el pintor otorga al juego de manos. Los dos posan juntos, bien avenidos sin duda, y nos miran: pero cada uno se está en su papel propio y lo hace a su manera, paciente o impaciente. Y no departen, desde luego, entre ellos.



Otro suplente presente en tres de los cinco apostolados y con iconografías distintas es *San Lucas*, no apóstol, aunque discípulo de apóstol (de san Pablo precisamente) y evangelista. Pero, sobre todo, asumido por el gremio de pintores y consagrado por la Academia de Roma como su patrón en virtud de una leyenda apenas consistente, pero viva en el mundo bizantino.

En Almadrones, un supuesto san Lucas halla su réplica justa en un lienzo que posee el Museo de Rosario (Argentina): de medio perfil, abrazado a su libro cerrado y pluma en mano. Y difiere completamente del asimismo supuesto san Lucas de la colección San Feliz, con iguales atributos, pero de frente. El primero podría ser san Marcos.

La imagen del segundo, en cambio, se asemeja a las de *Santiago el Menor* en las series de Toledo, en cuyo caso habría que identificar la que se da con este nombre. Los atributos son inciertos y solo ellos, por otra parte, sustentan la identidad del santo representado. Con lo que no es posible despejar las dudas.

El único *San Lucas* seguro es, pues, el que pertenece al apostolado de la Catedral: un bellissimo lienzo en el que el santo, espejo del autor, de frente y pincel en mano, nos muestra, en un libro abierto, la imagen de Nuestra Señora, testimonio de la tradición que lo consagra como pintor de la Θεο-τόκος o Madre de Dios, de donde viene el apellido *Theotokopoulos*.

Aun sin pruebas que lo certifiquen, creemos que este san Lucas, de rostro pálido y la mirada ausente, vestido con túnica verde-amarilla que podría tomarse por hábito de trabajo, con manos delicadas y en una pose de afectada modestia (sabemos que el pintor era todo menos modesto) es un autorretrato, y de los mejores, del Greco. Y sorprende que, habiendo podido ilustrar el libro que nos muestra con una Virgen bizantina acorde con la leyenda, como lo había hecho en una de sus primeras tablas, opta por una *Madonna* al gusto veneciano.



A VUELTAS CON EL SANTORAL.

1586-1588. Esas fechas documentan la ejecución de *El entierro del conde de Orgaz* que hemos señalado como hito en la obra de Domenico Theotokopoulos en Toledo. Hay un antes y un después, aunque relativo, pues la personalidad del autor es lo bastante potente como para que las circunstancias le afecten solo hasta cierto punto. Pero su estilo no deja de cabalgar. Tomemos como ejemplo dos iconos que el Greco ha visitado ya en su juventud y a los que vuelve en su época madura: la *Magdalena* y *San Sebastián*.

De la pecadora arrepentida y penitente hemos conocido tres hermosas versiones, con sus réplicas respectivas, anteriores a 1590, deudoras, en el mejor sentido, del gusto veneciano. Pues bien: la cuarta, que ahora se nos ofrece, pintada entre 1605 y 1610, es punto y aparte. Y no tanto por la figura y la pose, semejantes, cuanto por el estilo del cuadro y sus aditamentos.

Con cinco réplicas en diferentes colecciones particulares, esta *Magdalena*, que oculta la calavera bajo el libro que está hojeando con la izquierda, a la vez que pone compungida la derecha sobre el pecho, se rodea de un paisaje convulso lleno de sugerencias, entre luces y sombras contrastadas. No solo la figura es dramática: lo es todo el cuadro.

Al contrario, si comparamos el san Sebastián de la Catedral de Palencia (1577-78) con el del Prado (1610-14), del que hubo un antecedente en Bucarest de rostro indiferente (1600), el salto es el de un mocetón, atlético e inmune al martirio, a esta figura doliente, que remata un rostro afligido y suplicante, sobre un cielo desgarrado. Una joya en todos los sentidos.

En cuanto a *San Agustín*, protagonista en *El entierro del conde de Orgaz* y espléndida figura, como que ha bajado del cielo, le encontramos ahora, procedente de la iglesia de San Nicolás de Toledo, adonde acompañaba a *Santiago Peregrino*, en el Museo de Santa Cruz.

De san Jerónimo, en cambio, las dos versiones, iconográficamente distintas, se sitúan en 1595-1600 y 1612-14 respectivamente. La primera, con cuatro réplicas, dos en Madrid (una de ellas en el Prado), una en Edimburgo y una en la *Hispanic Society* de Nueva York, sigue un modelo convencional, recíproco en cierto modo del de la *Magdalena penitente*.

La segunda, en la *National Gallery* de Washington, es única y obra maestra absoluta. Un desnudo de cuerpo entero, con la rodilla izquierda hincada y la derecha avanzando oblicua, sobre el fondo de una gruta y aferrando con sendas manos una piedra y un libro. La única luz, de color manteca en un cielo verdoso, viene del ángulo superior izquierdo e ilumina rostro y figura del santo, tenso aquél como por efecto de una visión y combada ésta como un arco a punto de lanzar el dardo. El abocetado de algunas partes (los pies por ejemplo) no hace sino agudizar la impresión que nos producen el gesto en trance y las manos crispadas.



Vestido y revestido se nos muestra, por el contrario, el *San Ildefonso*, que hemos visto antes en nuestra visita a Illescas, en el paño izquierdo que enmarca el presbiterio (a la derecha está la Virgen de la Caridad), el último probablemente de los lienzos pintados por el Greco para este Hospital y en el que a todas luces se ha esmerado el pintor.

San Ildefonso, arzobispo de Toledo en el siglo VII, discípulo en Sevilla de san Isidoro y autor de un libro (perdido) sobre la *Virginidad de María*, aparece sentado en sillón episcopal a su escritorio enfundado en lujosos faldones, con completo *recado de escribir* sobre él: todo un bodegón de primera clase. Los ojos del santo están fijados en el Niño que porta una santa María, imagen abocetada que, desde su altar y sobre una peana, le inspira en su escritura, a la que se aplica, con la pluma en su derecha y posada la izquierda sobre el cuaderno. Una obra maestra.





EL VARÓN QUE TIENE CORAZÓN DE LIS.

Pero, de cuantos bienaventurados pueblan la corte celestial del Greco, ninguno tantas veces visitado como san Francisco de Asís: solo o acompañado por Fray León u otros santos. Del santo en solitario contamos con no menos de diez versiones diferentes que suman cuarenta y siete réplicas, en un periodo que abarca de 1570 a 1605, esparcidas por los mundos del arte y de la devoción.

A ellas hay que añadir las veinticuatro réplicas (el icono más repetido del Greco) del mismo *con el Hermano León* (1600-06). Más el de *Los santos Andrés y Francisco* del Prado, procedente del Monasterio de la Encarnación de Madrid, y el de *Los santos Juan Evangelista y Francisco* en el mismo museo, antes en el Museo de la Trinidad, ambos de fechas en el entorno de 1600.

De las cuatro versiones anteriores a 1590 se habló en su lugar. Veamos ahora las que siguen, bajo los títulos de *Las llagas de san Francisco* y *San Francisco en éxtasis*.

Cuatro son, a su vez, las réplicas de *Las llagas de san Francisco* (entre 1585 y 1595) que se reparten El Escorial, la Embajada de España en Roma y sendas galerías de Baltimore y Nueva York. En ellas el santo, de perfil, ofrece su palma derecha y el dorso de su izquierda al diminuto crucifijo que se le aparece en el ángulo superior izquierdo del cuadro.



La postura viene a ser la misma, pero la figura se vuelve hacia nosotros y su mirada se pierde en el rastro de luz que insinúa el crucifijo a punto de desaparecer, en tanto que, en el ángulo inferior izquierdo la calavera se nos hace presente con absoluta nitidez. El título ahora es *San Francisco en éxtasis* y sus dos réplicas (1590-95) están en el Museo de Pau y en Toledo.

Con el mismo título y siete réplicas de datación incierta, pero todas ellas posteriores al *Entierro*, se nos aparece el santo de Asís en una nueva pose de perfil, en la que sus manos no llagadas muestran, la derecha sobre el pecho compunción y la izquierda en actitud de súplica, frente a un crucifijo no aparecido, sino de talla real, que se apoya sobre la calavera. Hay ejemplares de este cuadro en colecciones particulares de Madrid, Granada, Sevilla y Ciudad de Méjico, en el Museo de Montreal y en la *Hispanic Society* de Nueva York.

La frecuencia de *grecos* de propiedad privada es acorde, más allá de los intereses del arte y de su comercio, con su carácter devocional de origen. Y es obvio que si sus *sanfranciscos* proliferaron, ello es debido a la difusión y acogida de la orden franciscana, tanto en Italia como en España, con su mensaje de sencilla y franca fraternidad. Pues la buena acogida continúa cuando el Greco cambia el éxtasis por la *meditación* en su nuevo modelo, de rodillas (diez réplicas) o de pie (una sola) alrededor de 1600.



En la nueva serie vemos al *mínimo y dulce Francisco de Asís* que se ha dado la vuelta y, con las manos cruzadas sobre el pecho, rinde adoración de rodillas al crucifijo que está a la derecha, siempre sobre la calavera, y ambos sobre unas piedras. En alguna de sus réplicas (la del museo de San Francisco) un manojo de lirios a sus espaldas nos obsequia la metáfora justa. Hay otras copias en el Hospital Tavera, en el Ministerio de la Gobernación en Madrid, en Bilbao y en Zumaya, en Medina Sidonia (particular), Lille, Princeton, Chicago y Los Ángeles.

Con el *San Francisco en pie, meditando*, que se halla en colección privada en Madrid, se cierra el ciclo de las imágenes del santo en solitario. En la siguiente, con cuatro réplicas, de la *Visión de san Francisco*, de una antorcha, que éste cuenta en sus *Floreceillas*, le acompaña el hermano León, al que vemos caído al suelo, de espaldas y en escorzo (como al guarda abatido que contempla a Cristo Resucitado), mientras él cae rendido de rodillas con los brazos abiertos en adoración. El original está en Cádiz, Hospital del Carmen. Y hay copias en Madrid y en Iowa.

Pero será esa misma pareja en otro trance, como san Francisco y Fray León meditando sobre la muerte, la que, en los primeros años del 1600, no dé abasto a la multitud de encargos que sobre ella llueve y que irán a parar a destinos tan distintos como distantes. De este icono hay ejemplares en el mismo Toledo (dos en el Museo del Greco, uno en la Sacristía de la Catedral, otro en el Colegio de Doncellas Nobles y uno más no localizado), y en el vecino Bargas, en Madrid (Prado, Lázaro Galdiano y dos colecciones privadas), en Valencia (Colegio del Patriarca), Monforte de Lemos (Jesuitas), en Logroño, Milán (Brera), Zurich (hoy en Berna), Atenas, Ottawa, Pennsylvania y Caracas. Como asimismo en colecciones privadas de Barcelona, Bilbao y Nueva York.

La composición de la estampa es de una eficaz simplicidad. Fray Francisco, de frente y arrodillado, contempla la calavera que tiene en sus manos. Y su figura, ligeramente desplazada a la derecha, hace sitio al escorzo de Fray León, del que vemos cráneo y capucha en un primer plano, y que mira lo mismo con las manos juntas, invitándonos a ver lo que ellos ven. Creemos, con el candiota, que esa economía iconográfica es la clave de su fortuna.

*

Nos queda por ver todavía a san Francisco en compañía de san Andrés (1590-1600) y de san Juan Evangelista (1600-1605). Ambos lienzos se hallan en el Prado. El primero procede, como ya se dijo, del Monasterio de la Encarnación y el segundo de la Trinidad, de Madrid uno y otro. Y ponen de manifiesto que los cruces devocionales son ajenos a los datos hagiográficos.

En ese sentido, nuestro hombre baraja los iconos de su carpeta muestrario con entera libertad y absoluta soltura. Dígame a qué santos se encomienda, que yo se los sirvo.



Este proceder a la carta es parte del negocio de su taller, que ha llegado a ser, a estas alturas, verdaderamente próspero. Sus invenciones son, sin duda alguna, propias de un genio. Y la elaboración de sus bocetos a pequeña escala implica un concienzudo trabajo artesanal en el que, aun concurriendo manos ajenas, su toque está siempre presente.

Si hay un estilo inconfundible en la historia de la pintura, la de su tiempo y otros, es el estilo Greco. Pero su producción acelerada, la que hoy habita medio mundo, corre paralela a la que articulan las técnicas de grabado, y anticipa el modo de hacer de la industria aun por venir. No en balde hemos hablado, a propósito de sus apóstoles y santos, de *series* iconográficas.

*

La iconografía de santo Domingo, el otro gran fundador de una orden conventual en la Baja Edad Media, que el Greco nos ha legado es, si se la compara con la de san Francisco que acabamos de recorrer, mucho más breve y homogénea. En solo tres ocasiones encara el pintor la representación del santo dominico, a pesar de ser su patrón y de haberse dado a conocer en Toledo a través del conjunto de pinturas para Santo Domingo el Antiguo: indicio de hasta qué punto él se debía a su clientela y al relativo azar de los encargos que recibía.

Su primer *Santo Domingo en oración* data de hacia 1590. Se nos presenta de cuerpo entero, medio de frente, arrodillado y con las manos juntas, vistiendo el hábito de su orden, túnica blanca y capa negra, y teniendo a su derecha el crucifijo. De sus cinco réplicas, una se guarda en la Sacristía de la Catedral de Toledo, otra está en la colección Urquijo y las tres que restan se hallan en Florencia (Colección Bonacossi), en el Museo de Boston y en la *Hispanic Society* de Nueva York. Un vago fondo de cielo con nubes enmarca la figura algo estereotipada.

El segundo, *Santo Domingo en oración en su celda*, todavía anterior a 1600, sigue las pautas, en cuanto a la pose, de su más o menos contemporáneo *San Francisco en éxtasis*. La novedad, como bien reza su título, está en el interior austero adonde se recoge el santo, al abrigo de tempestades. Por lo demás, las mismas manos: la derecha al pecho y la izquierda en actitud de plegaria. Hay una calavera en el mismo lugar. Pero el crucifijo se apoya ahora sobre un gran libro puesto en pie, y no sobre ella. El fondo marca la diferencia entre los religiosos de una y otra orden: al medio natural *franciscano* lo sustituye el estudio *dominico* de paredes desnudas, reacio a las fantasías a que nos tiene acostumbrados el autor.

Finalmente, en el Museo de Santa Cruz hay un nuevo *Santo Domingo en oración*, cuya pose convulsa acusa su túnica estriada y que con un rostro dramáticamente afligido contempla el crucifijo que él mismo sostiene en su izquierda. Hemos abandonado la celda y la intemperie, en todos los sentidos, se ha apoderado de la imagen. Data de 1606.

Se ha señalado que hay un grabado de Diego de Astor, con esa misma fecha, en el que se reproduce la misma estampa con los mismos rasgos, y que bien pudiera estar



relacionado con el lienzo del Greco. En todo caso, las posibles transferencias entre uno y otro arte son la prueba que confirma lo que hemos sugerido acerca de las estrategias pictóricas del cretense.

Finalmente y para bajar el escalón que nos lleve de los altares a ras de suelo, podemos valernos de un lienzo del Greco, fechado hacia 1585-90, que se halla en el Prado y representa a *Julián Romero de las Azañas* y *san Julián* (esto es, su santo patrono): el primero con el hábito de Santiago y el segundo armado guerrero. El devoto se acoge al depositario de su devoción.

*

Visto el amplio abanico de iconos que el candiota ha venido sirviendo a sus clientes de Toledo y alrededores, veamos ahora sus retratos, cuando los hubo y se nos han conservado. Y vamos a comprobar cómo, para el retratista de primera clase que es el pintor, unos y otros, santos y simples mortales, son personajes auténticos, ya sean anónimos que el autor ha elevado a la gloria de los bienaventurados, o prohombres con nombre propio que aspiran a ser inmortales por el salvoconducto del arte.

Domenico Theotokopoulos cumple así la profecía evangélica que promete a los pobres (sus modelos) el reino de los cielos. A los ricos, en cambio, nada les debe y nada le deben. Por sus retratos, únicos en este caso y sin réplicas, habrán de desembolsar lo que el pintor cree de justicia y aquí paz y después gloria (la de este siglo, no la del otro).



BONETES Y GOLILLAS.

A lo largo de toda su vida profesional y desde su estancia en Italia, el Greco ha sido reconocido como altamente competente en el arte del retrato. Quedan lejos, pero hay que recordarlos, porque son inolvidables, sus retratos de su amigo y valedor Giulio Clovio, de su colega el escultor Pompeo Leoni, y los de caballeros como el *de la mano al pecho*, o el *anciano*, ambos en el Prado, cuya identidad vive para nosotros en sus lienzos, más acá de que sepamos y podamos certificar sus datos originales. Y ese catálogo continúa.

Como continúa el de sus autorretratos, como personaje (los más) y como hombre (uno solo) cuando, con aire de fatiga y desengaño, ronda sus sesenta años. Antes le hemos reconocido junto a los grandes (Miguel Ángel, el Tiziano) en el templo, contemplando la ira de Jesús cuando barre de él a los mercaderes, o como un legionario adscrito a la legión tebana de san Mauricio. Y le hemos vuelto a ver como espectador del milagroso funeral del señor de Orgaz. Y le volveremos a ver como san Lucas, entre los apóstoles. O como un pastor entre los pastores, ya cercano a su muerte.

Domenico es soberbio y conoce sus dones: pero no es vanidoso. Y tiene a bien deponer los pinceles de creador y hacerse pasar por una de sus criaturas.



A los que ama, el candiota los convierte en personajes. Así ha procedido con *La dama del armiño*, que solo por conjeturas adivinamos en ella a Jerónima de las Cuevas. Y procederá con Jorge Manuel, su hijo y supuesto de ella, al que reconocemos con paleta y pinceles en el retrato de Sevilla porque le vemos hacia la misma época (1600-05) bajo el manto de la Virgen de la Caridad en Illescas. Y a Manusso Theotokopoulos, su hermano, en la colección Bonacossi. Y a la *Mujer joven* de Londres que acaso sea su nuera, Alfonsa de los Morales. Y a los que simplemente conoce, o se le dan a conocer, les capta el carácter y pasarán a la historia sin que sepamos de ellos otra identidad que la que él les ha otorgado.

El Prado conserva algunos de estos retratos, posteriores a 1600: así el de un *Caballero joven* y el de otro no tan joven, ambos con la golilla bien rizada. Incluso de un fraile que se nos muestra en la misma pinacoteca, y es de la misma época, con cierto desaliño no sabemos si es dominico (se ha propuesto el nombre de Juan Bautista Mayno, 1569-1649, que lo fue, además de un pintor reconocido) o trinitario. De ser cierta la primera hipótesis, éste sería el caso de un retratista retratado, joven admirador, aunque no discípulo, del cretense.

Asimismo en el Prado se halla un retrato bien documentado y posterior a 1605: es el de Jerónimo de Cevallos, jurista y funcionario público de Toledo, personaje de aspecto recio, cuyo rostro aureola la inevitable golilla y cuyos ojos clavan en nosotros su mirada y a la vez nos traspasan, como acechando algo que se hallaría a nuestras espaldas. Otra obra maestra. Al decir que este soberbio retrato apunta a Velázquez no nos mueve tanto la intención de alabar el genio del Greco cuanto la convicción de que éste se desplaza en sus postrimerías a un terreno todavía inédito en su tiempo y que la gran escuela española del XVII pisará fuerte.

Por su parte, el Louvre conserva el retrato de Antonio de Covarrubias, hijo de Alonso de Covarrubias, arquitecto, y uno de los personajes que hemos identificado en el grupo de los caballeros que asisten al *Entierro del conde de Orgaz*. Una réplica del mismo se encuentra en el Museo del Greco, adonde está asimismo el de su hermano Diego de Covarrubias. Con su amistad, tanto Antonio, reconocido humanista, como Diego, digno eclesiástico, habrían introducido al cretense en el círculo de intelectuales activo en Toledo. El retrato de Diego, muerto en 1577, es póstumo. El de Antonio, muerto en 1602, pudo no serlo.

Finalmente, tres grandes retratos de dignatarios de la Iglesia merecen un comentario aparte: el del *Cardenal Niño de Guevara* (1596-1600), hoy en *Metropolitan Museum* de Nueva York, el de *Fray Hortensio Félix Paravicino*, en el *Museum of Fine Arts* de Boston, y por último el del *Cardenal Juan de Tavera*, en el Hospital de su fundación en Toledo.



TRES RETRATOS: TRES POEMAS.

Un retrato, y el Greco lo sabe desde su juventud, siempre es un reto. Pero, si el modelo es un príncipe de la Iglesia, el desafío sube de punto. Y no tanto por el lujo de la vestidura, que es investidura, cuanto por lo impenetrable de un rostro curtido en sinuosas lides diplomáticas. Véase, si no, el *Retrato de cardenal* de Rafael que está en el Prado: de su conato de sonrisa no sabemos más que de la enigmática que se atribuye a la Gioconda. No sabemos si sonríe, o si se muestra airado. Maquiavelo no hubiera concebido nada más apropiado para un príncipe.

Se ha supuesto, pero no está probado, que el *Retrato del Cardenal Niño de Guevara* pudo hacer compañía a su tumba en la iglesia de San Pablo de Toledo. El personaje había nacido en 1541, el mismo año que el pintor, y es claro que, cuando se hace retratar por el cretense, ostenta ya la dignidad de cardenal que ha obtenido en 1596. Más tarde llegará a Inquisidor (1600) y arzobispo de Sevilla en 1601, hasta su muerte en 1609.

Su gesto es inquietante y su pose avasalladora. Sus quevedos (antes de Quevedo) nos sugieren que él está viendo lo que otros no vemos: como el ojo encerrado en el triángulo que simboliza al bíblico Dios de los ejércitos. Te miro (dicen) y a la vez te espero.



Como si quisiera decirnos: sé que estoy posando y que esto es pura representación: luego hablamos. Pero, entre tanto, el purpurado se aferra a su sillón, en cuyos brazos pone los suyos, no para apoyarse, sino para asirlos. Porque el sillón es su *sede*, fórmula sagrada que en la Iglesia denota autoridad (comenzando por la de Roma, que no en vano se llama Santa Sede).

El cardenal llena su sede y la desborda con su opulento ropaje. El lienzo entero es un poema vestuario, que hace pensar en la delirante secuencia de *Roma Fellini* que hace desfilar modelos cardenalicios sobre patines. Un lujo que está en los hábitos del cardenal, en el sillón que ocupa y en el tapiz que lo respalda. Ropa (y no precisamente *tendida* como quiere Azorín).

Muy otra, aunque no menos fuerte, es la personalidad del teólogo Fray Hortensio Félix Paravicino. Nacido en 1580, de padre italiano y madre española, notable por su talento precoz, habiendo ingresado en la Orden Trinitaria y cursado estudios en Alcalá y Salamanca, cuenta veintinueve años cuando el Greco, al que sobrevivirá diecinueve, pinta su retrato. Sabemos de su elocuencia, que le llevará a participar en algunas polémicas de la época. Destaquemos la que nos concierne: es su *Respuesta a una consulta sobre lo lícito o ilícito de las pinturas lascivas*.

La suya, desde luego, no será lasciva, pero sí convulsa. Pues Paravicino, al contrario del cardenal Guevara, no solo no se aferra a su sillón, sino que le hallamos incómodo en él: como un manojo de nervios que se remueve en él y lo remueve (el sillón está torcido). Y es obvio que el pintor resuena con esa premura y nos la transmite. Es un retrato apresurado y que apresura.

Parece como si la mano derecha del trinitario estuviera pulsando un botón de alarma. Y los dedos de su izquierda no saben a qué acudir: si al librito abierto, que él está leyendo, o al libraco cerrado adonde lo escrito, como doctrina irrefutable que él está dispuesto a refutar tal vez, escrito está. Porque Paravicino no solo es gran lector de siempre, sino orador del día a día.

Y por si fuera poco, para animar el encuentro entre el joven teólogo y el viejo pintor, ambos entre paréntesis hombres de letras, éste lo pinta despeinado y con la barba descuidada, a punto de irse, de salirse de la foto, con la túnica arrugada y la cruz de Santiago partida por la mitad. Se entiende, a la vista de este retrato, que el historiador del arte piense en Cézanne.

El tercero de los poemas a que nos venimos refiriendo es una oración fúnebre. Se trata del Cardenal Tavera, fundador del Hospital que lleva su nombre, y es retrato póstumo. Es un encargo de Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital, posterior a 1608: han pasado sesenta y tres años desde el fallecimiento en 1545 del fundador. El modelo no puede ser otro que la momia del augusto personaje. Y el magnífico cuadro que vemos, más que un retrato institucional, se nos aparece como una institución retratada. Y como tal cumple.



No podemos dejar de recordar el verso de Góngora: *que dio espíritu a leño, vida a lino*. A lino sí: a cera no. El *Retrato del Cardenal Juan de Tavera* lo es de un cadáver. Admirable, sin duda: pero como lo es una aparición. Como propio, no de la vida, sino de un museo de cera. Sin ser terrorífico, nos da miedo. Es, como cierta arquitectura, música congelada.

Estos tres inolvidables retratos, el de Toledo, el de Nueva York y el de Boston, señalan tres generaciones presentes en la obra del Greco: la que le ha precedido (Juan de Tavera), la suya propia (Niño de Guevara) y la que le va a suceder (Félix Palavicino). Y es curioso que, si hubiéramos de elegir entre los tres, nos quedaríamos probablemente con el último. Es decir, que el pintor pinta el pasado con impecable corrección, refleja el presente sin andarse por las ramas, y augura el futuro como lo haría el más lúcido visionario. Tres retratos, tres poemas.



Morada sieće

El retratista que siempre fue el Greco, tanto de personajes con nombre, como de santos (anónimos) con atributo, bien pudo dar por consumada su obra con los tres retratos a los que nos acabamos de referir, de personajes de altísimo rango. Del Cardenal Tavera (1472-1545) cabe añadir que había sido rector en Salamanca, Presidente de las Cortes en la Imperial Ciudad de Toledo en 1525, cardenal en 1531, arzobispo de la misma en 1534 e Inquisidor General hasta su muerte. Que su retrato nos inquiete es lo menos que se puede esperar de él.

Del mismo se conserva una escultura yacente, obra de Berruguete, sobre cuya cabeza de mármol se inclina Catherine Deneuve en la película *Tristana* de Luis Buñuel. Se diría que una misma corriente fetichista recorre la visión que del augusto y un tanto siniestro personaje comparten, a distancia de cuatro siglos, el pintor cretense y el cineasta aragonés.

Es el último de una galería de personajes en los que se trasluce el paisaje que el pintor ha descubierto en Toledo. Pero Toledo es, a su vez, un personaje y tiene para él un rostro, que ha estado presente, como entre bastidores, en gran parte de su obra, pero que ahora (y de ello vamos a ocuparnos) sale a la escena y la protagoniza.

VISTAS Y VISIONES.

Al paisano de un pueblo a menudo el paisaje, que es parte de él, se le escapa: bien sea porque al rodearle le aturde, bien porque, al interiorizarlo, se le escapa hacia adentro. Se diría que lo lleva en el alma y, como ella, se le hace invisible. El paisaje se revela, por el contrario, al forastero. Idealizado, quizá: pero ¿acaso el paisaje no es una idea?

La imagen que el paisano tiene de su entorno (en nuestro caso, el toledano de Toledo) es de gran angular y, por eso, inevitablemente deformada. No es que la otra, la del que viene de lejos, de teleobjetivo, sea más verdadera: pero sí que es, como más plana y discretamente abstracta, más propicia al juicio estético.

El candiota ve Toledo con los ojos del arte. De un arte que es el suyo, por supuesto. Pero que le permite averiguar el rostro con la certidumbre de un entomólogo que clasifica la menuda fauna que se le ofrece con despego y relativa objetividad. De ese modo, el paisano se hace paisaje y el paisaje adquiere gesto.

La estampa está servida. Y a disposición en el imaginario del Greco, que la reproduce cien veces, porque la sabe de memoria. Toledo, en efecto, se cuelga en todos aquellos cuadros adonde hay un resquicio para él, sean calvarios o santos, escenas sagradas o profanas.

Para Theotokopoulos, Cristo no fue crucificado a las afueras de Jerusalén, sino a orillas del Tajo: véase el cuadro de la colección Banco Urquijo, o su copia en el Museo de Cincinnati. Y es desde las afueras de Toledo de donde santa María es asunta al cielo por mano de ángeles.

Es verdad que, en ciertos casos, como es el del *San José con el Niño* en la Capilla de su mismo nombre, la referencia directa a la Ciudad Imperial se impone por la dedicación en la titularidad del recinto sagrado: referencia que de alguna manera ha podido contribuir a fijar *in situ* el icono correspondiente. Soy de Toledo, parece que nos dice el santo patriarca.

Pero, en todo caso, Toledo es presencia constante en el arte del Greco una vez instalado en la ciudad, en la que ha conocido el amor y la paternidad consecuente con él, y a ella rendirá su último homenaje en el *Laocoonte* (estampa de un mito del que luego trataremos). Antes hemos de pararnos a considerar sus dos visiones, o vistas, de Toledo: la que está en el *Metropolitan Museum* de Nueva York (1595-1610) y la que, con el título *Vista y Mapa de Toledo* (1608-1614) se guarda en el Museo del Greco, tal vez inacabada (con el Greco, como con Picasso, nunca se sabe si un cuadro está acabado o no).

Una obra está acabada cuando su autor la da por acabada. Si se trata de un encargo, la entrega (si no es forzada) puede ser indicio de que su autor la da por acabada. Pero si el autor la ha fabricado por gusto, o íntima *necesidad*, para su propio deleite ¿quién puede determinar que ha habido por su parte un cierre de intención? Y si la muerte le ha



sorprendido... A veces juzgamos inacabadas algunas obras de última hora: como otras que, sin serlo, no responden al canon que la historia y la crítica tienen concertado acerca de su firma.

Pensemos en la célebre *Sinfonía Inacabada* de Schubert que, como todo melómano sabe, ni fue la última, ni la muerte, a pesar de haber sido tan temprana, sorprendió al autor enfrascado en su composición. Oída sin prejuicios (el canon ordena en su caso que una sinfonía ha de tener, al menos, tres movimientos) es una de las sinfonías más acabadas de la historia.

¿Están sin acabar los *esclavos* de Miguel Ángel? No son pocos los lienzos del Greco en los que ciertas partes no secundarias (como son los miembros de un cuerpo humano) parecen perdersenos en una descuidada indefinición (lo señalábamos acerca de los pies del magnífico *San Jerónimo penitente* de Washington). ¿Acaso el movimiento distrae el contorno?



Se titula *Vista de Toledo*, pero lo que vemos, lo que el autor nos hace ver, tiene todas las trazas de una visión. ¿Fue propiedad de los agustinos recoletos de Madrid, o perteneció a Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital Tavera y el que encargó al maestro el retrato *post mortem* del Cardenal? Sea como fuere, su autenticidad está fuera de duda.

Por esta vez, el paisaje no es fondo de una escena bíblica o mitológica, sino emblema de una ciudad en la que el genio vive y trabaja, conociéndola y dándola a conocer. El punto de vista elevado, desde los Cigarrales al sur de la ciudad, nos encara con el Puente de San Martín, sobre el Tajo profundo que puntúa una aceña, y nos lleva, al filo de la muralla, hacia los hitos inconfundibles de la Catedral y el Alcázar, es hasta cierto punto secundario en una imagen que no lo es tanto de una realidad visible cuanto de un recuerdo reelaborado por el sueño.

La ciudad se apiña a la derecha del cuadro, bañada en una luz fantasmal y aleatoria, comprimida entre los nubarrones de un cielo amenazador y una topografía abrupta que pasa de la arboleda al secadal sin otra razón que la impuesta por la paleta del pintor: todo ello a merced de un viento congelado en el que todo parece removido sin que nada se mueva.

Otra es, siendo la misma, la ciudad que el Greco nos muestra en su *Vista y mapa de Toledo*. Y no solo por el punto de vista elegido, diametralmente opuesto al anterior: ahora llegamos desde el norte, más o menos llano, con el Hospital de Tavera en primer plano,



plano irreal, la Puerta de Bisagra en frente y el Puente de Alcántara a la izquierda, por el que el Tajo se escabulle apenas entrado en el cuadro, sino por la luz difusa que se esparce por igual entre un cielo verdoso y una tierra rojiza que lo salpica, como si de un espejo se tratara.

La arquitectura antes prieta se despereza ahora en un despliegue de color blanquecino que toma más del cielo que la cubre que de la tierra que la sustenta. Y acuden las alegorías a contárnosla, arriba y abajo. Arriba a la izquierda la Asunción de María rodeada de ángeles que revolotean a su alrededor en acrobacias que solo a espíritus puros les es dado alcanzar. Abajo y al mismo lado un desnudo viril medio recostado, del color de la tierra, retoza entre sus frutos. Y abajo a la derecha un muchacho de buena familia despliega el mapa que el título promete.

Se ha discutido si el mozo en cuestión es o no Jorge Manuel que, por aquellos años, ya había dejado de ser mozo: un argumento en contra que no nos convence.

El anacronismo (saltos en el tiempo) y la utopía (indiferencia del lugar) son estrategias que el Greco ha barajado toda su vida. Y nada obsta para que, si era de su agrado, pusiera el plano de la Ciudad Imperial en manos de su hijo, en una edad distinta de la que tenía cuando su padre pintó el cuadro. ¿Acaso él no guardaba bocetos a pequeña escala de todo cuanto iba produciendo, para disponer de ellos cuando conviniera a su negocio? Como fotógrafo que fue antes de que hubiera fotografía ¿no pudo Domenico archivar en estampas la vida de su hijo?

Entre el Jorge Manuel niño que asiste al *Entierro del conde de Orgaz* y el adulto que se acoge a la *Virgen de la Caridad*, no es descabellado suponer que el pintor anotara los rasgos de su único vástago en distintas etapas de su crecimiento. Y que los diera a la luz pública cuando le pareció que estaba puesto en razón.

Después de todo, para Domenico Jorge Manuel, el hijo de Jerónima de las Cuevas, era Toledo. Y hay que añadir que el mozo había sido dócil a su padre, renunciando a la escuadra y al cartabón a favor de los pinceles. Y en ese oficio le vemos activo en el taller de su progenitor como continuador fiel de su tarea, guardián de sus tesoros y fiador de sus deudas.





LA ENEIDA.

Si el Greco ha podido traer a los arrabales de Toledo el drama del Calvario ¿por qué no iba a ubicar en ellos las afueras de Troya? En efecto: sobre el fondo de esa ciudad, que él mismo acaba de mostrarnos a través de la lente singular de su fantasía, el cretense va a contarnos, haciendo gala de su no desdeñable erudición clásica, un episodio que describe Virgilio en el Libro II de la *Eneida*: el de la muerte de Laocoonte y sus hijos. El lienzo se supone pintado, y tal vez inacabado, después de 1610.

Hace un siglo (1506) del hallazgo del grupo escultórico, de época helenística, en el que se representa este mito y que se halla, restaurado, en los Museos Vaticanos. Y habrá de pasar un siglo y medio para que el poeta y filósofo alemán Gotthold Ephraim Lessing convierta este argumento en paradigma de su *Laocoonte: sobre los límites de la pintura y la poesía*.

El contraste entre el poema de Virgilio, la escultura helenística, la pintura del Greco y el tratado de Lessing nos interesa para verificar en qué medida nuestro hombre contraviene la regla de las artes y subvierte sus cánones. Veamos, en primer lugar lo que nos cuenta, y canta, el poeta latino, situándonos a las puertas de Troya.

Tras años de asedio, los griegos simulan la retirada y abandonan en la playa un enorme caballo *alto como un monte* cuyos flancos recubren *tablas de abeto ensambladas*. Laocoonte, sacerdote de Neptuno, ha prevenido a los troyanos que aquel artefacto puede esconder una estratagema y se dispone a oficiar con sus hijos un sacrificio cuando:

por las aguas tranquilas y profundas, dos serpientes de gigantescos anillos se dirigen hacia la orilla... Primero se enroscan en los pequeños cuerpos de sus dos hijos y devoran sus infelices miembros. Después, cuando el padre acude a socorrerlos, le atrapan y estrujan entre sus nudos... Y lanza al cielo horrendos gritos como un toro herido...

El relato del poeta es prolijo y detallado. Y sigue la acción paso a paso. Todo lo cual el escultor ha de plasmar en un solo instante, comunicándonos el dolor de las víctimas por los síntomas que contraen sus *cuerpos* y acusan sus gestos. De lo que Lessing saca en conclusión que la *acción* es el dominio de la poesía, en tanto que los cuerpos lo son de las artes visuales.

Contrario a la futura opinión ilustrada, el Greco se empeña en contarnos historias: lo hemos visto y la de Laocoonte es una más. Con la desventaja de que se enfrenta a una fuente literaria de primer orden. Lo que no obsta para que haga suya la lección del escultor antiguo, el cual, contra toda verosimilitud (están oficiando una ceremonia) desnuda al sacerdote y a sus hijos, para que las huellas de su agonía nos sean visibles y, con el concurso que siempre presta el sentimiento, incluso palpables (la legión de san Mauricio está en la mente del pintor).

A las tres víctimas, Laocoonte y sus dos hijos, añade el pintor otras dos (o tres) sobre cuya identidad se discute. Pues es el caso que la limpieza del lienzo, que se hizo a mediados del siglo XX, con objeto de eliminar postizos añadidos en aras del decoro (una suerte semejante a la que correría Miguel Ángel en el *Juicio Final*), sacó a relucir una nueva figura a la derecha del cuadro, que podría destapar un *arrepentimiento* del pintor en el curso de su ejecución. De no ser así, los personajes serían seis. En todo caso no hay acuerdo acerca de quiénes son.

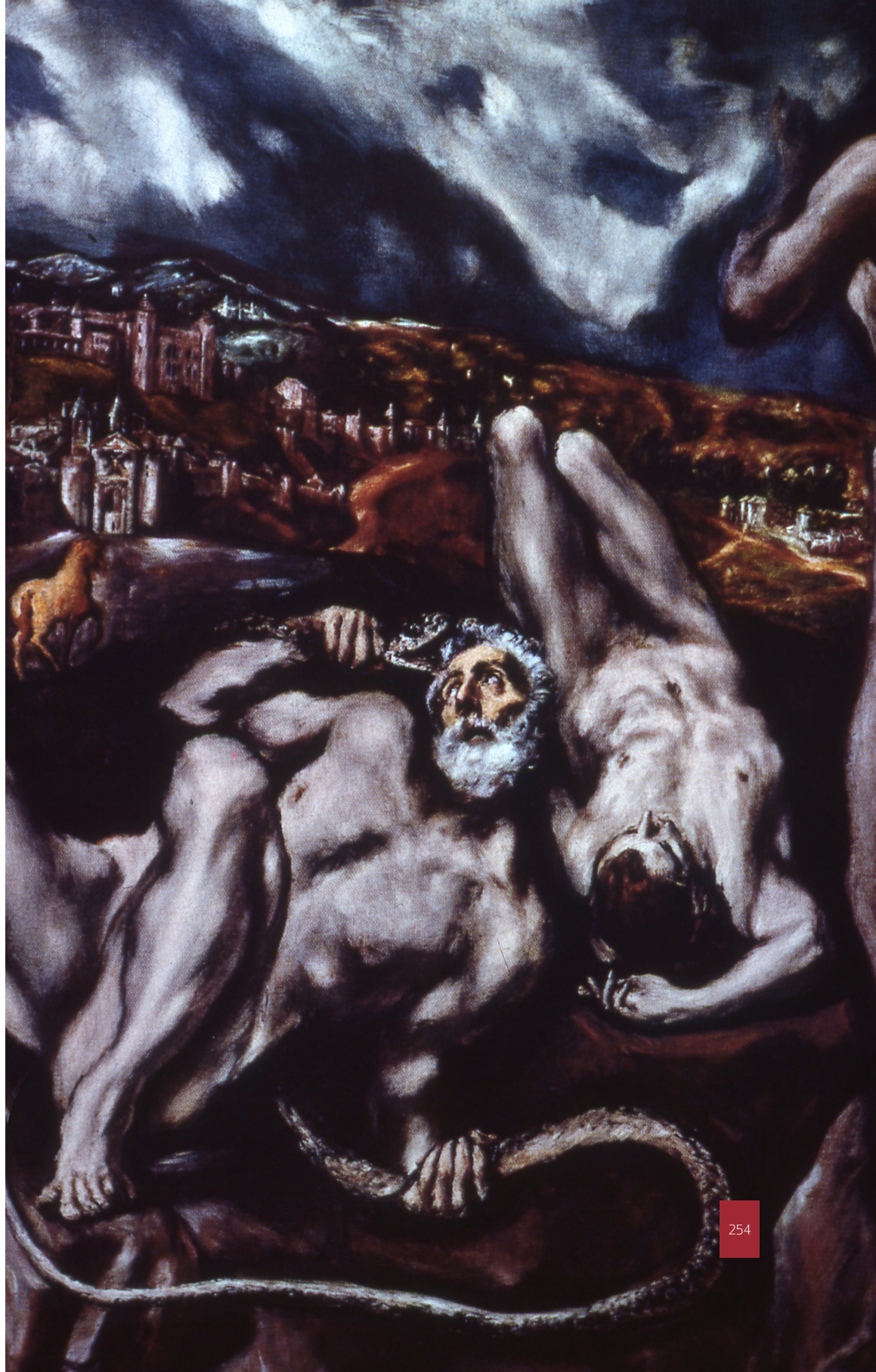
Las hipótesis barajan parejas tan dispares como Apolo y Artemisa, Poseidón (es decir: Neptuno) y Casandra, incluso Adán y Eva (lo que no parece probable, salvo que el candiota quisiera seguir la estela enigmática del Giorgione). Que los ofidios en juego sean dos descarta en principio la alusión al Paraíso bíblico. Más en línea con el pensamiento del autor estaría el haber introducido a otros personajes de la epopeya, que él sin duda conoce bien: pero es tan numeroso el *casting* de los implicados en el acontecimiento que desistimos de averiguarlo. Sea como fuere, nos hallamos antes seis (o cinco y medio) impresionantes figuras que, más que una escena de horror, apenas visible en los rostros escorizados, es un aire de danza.



Es la contorsión de los cuerpos, en un movimiento por otra parte concertado, la que clama al cielo (tempestuoso como de costumbre). Y admiramos más incondicionalmente la estilización coreográfica del cuadro, que el drama mitológico que lo argumenta. Siendo éste atroz, de su representación habría que decir que es eminentemente *enteletuale*.

No solo el cuadro pone en escena una coreografía: es que su misma composición es coreográfica. Al punto que los personajes intrusos más parecen estar dispuestos para que el ritmo de la función no decaiga. Un ritmo en el que las interminables serpientes hacen el papel de artefactos *metronómicos* necesarios para la buena marcha de la representación.

De modo que los espectadores no identificados, sea dioses o héroes, más que asistir a la función trágica, se diría que la gobiernan (lo cual, si de dioses se trata, no sería disparatado). De hecho, tenemos la impresión de que el desnudo que nos da la espalda (y el trasero) es el que, con su izquierda nerviosa, dirige el cotarro. Un cotarro, por otra parte, perfectamente bien equilibrado: con el toque magistral de un profesor académico de alta escuela que impartiera enseñanzas de dibujo anatómico.





255

256

257



APOCALIPSIS.

En nuestro idioma, apocalipsis se suele entender como cataclismo: cuando en realidad significa pura y simple, o no tan simple, revelación. La que es el asunto de uno de los últimos cuadros del Greco y como una pieza esencial de su testamento. Y en cierto sentido, como otros (incluido el Nuevo Testamento al que Juan pone fin con su libro), su *revelación*.

En su *Meditación en torno al Greco*, Aldous Huxley ve en la ballena que se engulle a los réprobos, sean turcos o condenados, en el cuadro de *La Santa Liga*, que él ha conocido con el título de *El sueño de Felipe II*, el emblema y augurio de lo que es y será, hasta el fin de sus días, la pintura del genio de Creta: un mundo fagocitado por un enorme cetáceo.

Nosotros vamos a proponer un punto de vista menos visceral y más visionario: el que se descubre desde la atalaya del cuadro que glosa el libro de Juan Evangelista bajo el título de *El quinto sello del Apocalipsis* y que forma parte del lote de obras destinadas al Hospital de san Juan Bautista Extramuros de Toledo, conocido por el nombre de su fundador, Cardenal Tavera. El lote, producido a partir de 1608, comprende un *Bautismo de Cristo*, quizá terminado por Jorge Manuel, una nueva *Anunciación* con concierto de ángeles, y el lienzo que nos ocupa.

Veamos lo que escribe Juan, confinado en la isla de Patmos, *acerca de un libro, escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos*, y que solo el Cordero es digno de abrir:

Los cuatro Vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero. Tenía cada uno una cítara y copas de oro llenas de perfumes... Y cantan un cántico nuevo diciendo: Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos porque fuiste degollado y compraste para Dios con tu sangre hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación.

A continuación, procede el Cordero a abrir, uno a uno, los siete sellos del Libro. Y en llegando al quinto sello (capítulo seis) escribe:

Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los degollados a causa de la Palabra de Dios y del testimonio que mantuvieron... Entonces se le dio a cada uno un vestido blanco y se les dijo que esperasen todavía un poco, hasta que se completara el número de sus consiervos y hermanos que iban a ser muertos como ellos.

Éste es el momento en el que el pintor sorprende a los mártires, o testigos (μάρτυρες en su lengua es lo uno y lo otro) a punto de ser investidos con las túnicas que los ángeles se apresuran a proveerles. Pero no ha habido tiempo: y les vemos aún desnudos, como es propio de recién resucitados. Ésa es la médula de la revelación o *apocalipsis*: el cuerpo glorioso.

Huxley opina que los cuerpos del Greco habitan el vientre de la ballena que devoró a Jonás. Y así es. Pero la ballena, en el relato bíblico, lo devuelve (Libro de Jonás, 2/11) a la tierra. Y Jesús invoca este episodio, cuando se le pide una señal: *No se le dará otra que la señal del profeta Jonás* (lo cuenta san Mateo, 12/39). Esa señal es la *resurrección de la carne*. Los que el pintor pinta en *El quinto sello* son, por tanto, cuerpos resucitados, que han hecho la travesía de Jonás en el vientre de la ballena y están de vuelta a la tierra, bajo una especie gloriosa.

Por eso, frente a la hipótesis de Huxley, fundada en el lienzo de juventud del autor que es *La Santa Liga* como augurio de lo por venir, proponemos una visión, o revisión, desde este atardecer de su obra que pudiera ser, como el apocalipsis de Juan, reveladora. La de una carne mortal, no digerida, como quiere el comentarista inglés, sino trasmutada en carne inmortal.

Sería entonces *El quinto sello*, y no *El sueño de Felipe II* (sueño que, por otra parte, no había sido propicio a los del candiotía), la clave para entender la fantástica anatomía que se nos muestra en las figuras del Greco y que, por cierto, en poco o en nada se diferencia de la que encarnan sus ángeles y otros espíritus celestes.

¿Acaso entre los supuestos degollados, y restaurada ya su plena integridad, del *Quinto Sello* no se encuentran los de la *Legión Tebana*, que no satisfizo al monarca, al que Huxley ve como un *empleado de pompas fúnebres*? Entre una escena y otra tan solo hay un antes y un después a propósito de una misma historia de pasión, muerte y resurrección, que en el *San Mauricio* se insinúa en el revuelo de ángeles que aguardan a los mártires con coronas y que culmina en la apertura del *Quinto Sello*.

Lo que treinta años antes el Greco nos anunciaba desde el ángulo superior izquierdo del cuadro (que es el de la entrada de luz en no pocas de sus pinturas) se cumple ahora y es el centro de la escena que el evangelista contempla desde el mismo lado, pero ahora en primer plano y con los brazos en alto, que agigantan su ya de suyo gigantesca figura.

Él es ahora el espectador que nos introduce y desvela lo que le ha sido revelado: su apocalipsis. Y el de Domenico Theotokopoulos que, sin duda, se identifica con él. Ésta, parece decirnos, es la historia de mi pintura y la razón por la que me he pasado la vida pintando. Yo soy ése. Por eso, la primera vez que le vi, en Santo Domingo Antiguo de Toledo, lo vi como un anciano. No era el discípulo amado que apoya su frente adolescente en el hombro del Señor, sino el viejo profeta solitario, alucinado por lo que ve y oye en su isla.



Él, como viviente, está vestido: aunque su túnica, desmesurada como el pintor suele pintarlas, se agita medio vacía sobre un cuerpo que imaginamos enflaquecido. Los otros, como resucitados, están desnudos. Y sobre ellos flotan vestimentas desde luego innecesarias, como no sea por lo que simbolizan: la bienaventuranza eterna como investidura.

La metafísica del Greco queda perfectamente autorizada por este cuadro póstumo. El vestido huelga y, porque huelga, suele ser holgado. Porque no viste el cuerpo, como lo hacen los elegantes vestidos de Rafael y sus paisanos, sino el alma, cuyo espacio es otro como otra es su dimensión. No cubre lo visible, sino lo invisible: cubre su invisibilidad.

Ahora bien: esto es lo que hay de tejas abajo. Y la pintura del Greco rara vez se limita a contarnos lo que sucede bajo esas tejas. El doble estrato es constante en sus composiciones. Trascendido este estadio, el vestido no ha lugar. El Resucitado está desnudo. Se nos escapa por qué Huxley lo sigue viendo en el vientre de la ballena, cuando es de ese vientre del que se acaba de emancipar (hablamos del lienzo del Prado): los que no, claman o se revuelcan por el suelo medio vestidos. Y desnudos están los convocados por la apertura del *Quinto Sello*.

Porque ahora es el cuerpo el que viste al alma. Y el nuevo vestido, blanco y bautismal, como lo describe Juan, no está para vestir ni al uno ni a la otra, sino para revestir a ambos con el don de la bienaventuranza que la sangre del Cordero les ha merecido. Ésta es, creemos, la teología del Greco y la razón de su testamento pictórico. Su *apocalipsis* griego.



ΚΑΙ ΕΝΙ ΓΗΣ ΕΙΡΗΝΗ.

Y en la tierra paz. En seis ocasiones, sin contar las réplicas, ha representado el Greco la escena navideña de la *Adoración de los pastores*. La última data de 1612-14 y estaba destinada probablemente a la capilla funeraria de su familia en Santo Domingo el Antiguo de Toledo. En 1954 la adquiere el Museo del Prado. Una réplica suya se halla en el *Metropolitan Museum* de Nueva York. Ambas coinciden en lo esencial. Solo algunas nubes y algunas piedras del fondo difieren. Y el contraste de luces y sombras es más enérgico en el cuadro del Prado.

Fiel a sus hábitos, Domenico instala en lo alto del lienzo ángeles de varias edades. Y abajo, seis personajes: los justos. La Sagrada Familia y tres pastores: uno anciano, de espaldas, un joven de pie y de perfil, y un tercero, ni tan joven, ni tan viejo, de frente. Este tercero se supone que es él mismo: su último autorretrato en *Belén con los pastores*.

Alrededor de un Niño, esta vez juguetero, san José se hace atrás, como quien no sale de su asombro, a la cabecera del infante, que el pastor anciano adora, haciéndole el juego. Sigue la ronda, en el sentido contrario a las agujas del reloj, con el pastor joven, esbelto pero sumiso. Y entre él y la Madre, el pintor-pastor celebra la paz con nosotros, más cerca de ella que de él.

Además de una obra maestra, es éste un cuadro conmovedor. El engreído y nada fácil hombre de Creta se achica y alza sus manos abiertas, arrimándose a santa María como el que quiere ser contado entre los primeros testigos del gran acontecimiento. Y se pinta a sí mismo, se diría que de memoria (tanto y tan bien se sabe) con cuatro brochazos infalibles. Es él.

Una vez más, las figuras en primer plano se agigantan: en parte para forzarnos a verlas desde abajo, en parte para echar a volar. Y la luz que emana el paño adonde se posa la criatura ilumina los rostros de quienes lo adoran y en particular el de la Virgen que, sin el más mínimo aspaviento, al contrario de su esposo, sabe lo que pasa y lo guarda en su corazón.

El único contrapunto a esa luz, que el pintor refleja en sus manos, pero no en su rostro, es una nube en lo alto (que, por cierto, ha desaparecido en la réplica neoyorkina). Y reverbera, por supuesto, en los ángeles y en sus alas, que hacen las veces de las bóvedas en las escenas homónimas de los maestros italianos o alemanes. Lo hemos visto y lo volvemos a ver, en esta última hora. En las composiciones del Greco apenas hay arquitecturas. Su arquitectura es la de los cuerpos que fabrican el espacio habitándolo (su filosofía es la de Aristóteles, cien por cien).



ἸΣΆΓΓΕΛΟΙ.

Son como ángeles, y son hijos de Dios, siendo hijos de la resurrección.

Ésta es la respuesta de Jesús a la pregunta capciosa de los saduceos, sobre de cuál de sus siete sucesivos maridos será en la otra vida una mujer, que en ésta fue siete veces viuda. Y a esta sentencia que cuentan los evangelistas (san Lucas lo hace concretamente en el capítulo 20 de su evangelio), y que el Greco conoce, se atiende el pintor en no pocos de sus cuadros.

Los desnudos de sus bienaventurados del *Quinto Sello* son hijos de la resurrección. Y de ahí su cierta apariencia neutra: no sabemos si son varones o mujeres. Sus atributos son un tanto inciertos. Son como ángeles (ἰσάγγελοι): siempre presentes en su imaginario.

Son cuerpos del otro mundo: pero con rostros de éste. Es el permanente contraste que hallamos en las pinturas del Greco y que va mucho más allá del cielo y la tierra representados en el *San Mauricio* o en *El entierro del conde de Orgaz*, en sus *anunciaciones* y *adoraciones*. Es una dualidad que en parte se nos oculta cuando el vestido viste, o reviste más bien, al *santo* en cuestión que, por su semblante, y por el modo de mirarnos, o de mirar a otra parte, nos conmueve con su humanísima precariedad, eventualmente transmutada en santidad.

Los numerosos apóstoles del Greco, y demás población del santoral, se diría que nos dicen: yo era un don nadie que pasaba por aquí y el pintor me ha convertido en santo Tomás, o san Felipe, o san Andrés. Solo yo me reconozco como el que soy: pero la historia me conocerá con otro nombre y otro rango. Son como monjes que al entrar en religión cambian de nombre. O, en su caso, más bien lo reciben como una investidura: y no es un nombre cualquiera, sino el de un santo de altar, canonizado por la Iglesia y objeto de devoción y culto.

Y es que el Greco, que viene de tierras que el *Apóstol de las gentes* corrió y recorrió de un lado a otro, piensa como san Pablo y ve en la gente de la calle a los *santos de Colosas* y a los *de Filipos* y a los *de Éfeso*. Pues en efecto, Theotokopoulos imita el gesto paulino cuando, con sus pinceles, se dirige a los santos que callejean por las calles de Toledo, cristianos de a pie.

Si hay en su galería de iconos una figura que nos interpela con aplomo y autoridad, es la de san Pablo, primero en solitario y luego, sin dejar de ser el mismo, cruzando sus manos (no dándoselas) con las de un san Pedro atemorizado, que parece hacer acopio de paciencia. Pues, en efecto, en Roma san Pablo es el número dos: pero en Corinto ha sido el número uno.

Y es, sobre todo, el número uno en volumen de escritura en el Nuevo Testamento. Y en una lengua que es la del Greco (por eso nos hemos permitido introducir en este discurso algo de su vocabulario). En las cartas de san Pablo, que el pintor simboliza en el primer plano de un gran tomo en folio, confluyen la tradición hebrea y la cultura griega.

Son las dos culturas que el candiota ha invocado en sus dos penúltimos cuadros no de encargo (por lo que sabemos): el *Laocoonte* y el *Apocalipsis*. Cuadros ambos que nos remiten a escritos que el Greco conoce bien: del poeta Virgilio y del apóstol Juan. Y que identifican ese momento en la vida de todo hombre en que el genio se pone a bien consigo mismo.

De su naturaleza griega nunca ha renegado: antes ha hecho valer su renombre a los ojos de Venecia y Toledo, primero, y del mundo entero finalmente. En Italia ha madurado su oficio y ha adquirido seguridad como reconocido retratista. Y en Toledo ha dado finalmente rienda suelta a su irreductible vena autodidacta, celoso de su independencia: adonde, viudo de por vida, arraiga, pero no se integra, o no más de cuanto a su taller y a su clientela concierne. Y acaba haciendo, si no lo que siempre quiso hacer, sí como lo quiso hacer, a su manera y estilo.

No deja de ser curioso, sin embargo, y tragicómico en cierto modo, que habiendo sido su vocación la composición de retablos ¿una querencia de su infancia bizantina? estos hayan sido desmembrados y dispersos sus lienzos por el mundo. Salvo *El expolio* y *El entierro*, raro es el cuadro del Greco que se halla en el lugar para el que lo pintó. Y ello es más grave, si tenemos en cuenta que, como hemos sostenido, fue justo el lugar para el que lo pintó la causa de que lo pintara como lo pintó.

Ahora bien: esta suerte de naufragio (apostolados en la diáspora, como lo fueron en su día los personajes representados, capillas medio dismanteladas y retablos despiezados pieza a pieza) es el que ha permitido que en tantos museos del mundo, grandes y pequeños, haya uno o varios grecos y que el cretense sea conocido a lo ancho del planeta.

Se ha dicho que la voluntad del pintor aplicada a hacer visible lo invisible cuadraba de maravilla al propósito de sus encargos religiosos, en el empeño de representar lo sobrenatural. Pero, sin entrar en disquisiciones teológicas, que pueden ser resbaladizas, digamos que hubo en su obra un constante ejercicio, pictórico, no místico, orientado a atrapar el movimiento.

Las figurillas de cera y barro de su taller, vestidas de trazo o papel y colgadas de hilos, como marionetas de un teatrillo de feria, son una prueba de ese ejercicio, que recuerda el de Gaudí, suspendiendo saquitos de arena de catenarias de cuerda para calcular la curvatura de sus arcos con un mínimo de materia.

Y si sus figuras se estiran, no es por defecto de visión o elevación de miras, sino porque huyen: esto es, se mueven. Como esa es la razón de sus adelgazamientos cuando se alejan. O de los escorzos que se resisten a ser vistos de frente, burlando la quietud que apetecemos, es más, nos es imprescindible, para nuestra observación sosegada y cabal.

Hay en este proceder *fugado* una deliberada intención de aprehender el tiempo: pues el tiempo huye (*tempus fugit*, ha escrito Séneca) y el pincel, si no puede alcanzarlo, salvo por la vía fácil de representar sucesivos momentos (san Mauricio), sí puede acusar sus huellas. Como el viento (el *πνεῦμα* griego) que es solo visible en sus efectos, o sus estragos. Las tempestades del Greco no son en sus cuadros un recurso decorativo, sino una señal de lo fugaz, que asocia nubes a telas, o pieles a cortezas: *que dio espíritu a leño, vida a lino*.

En cierta ocasión y en el curso de unas clases magistrales, J. Hejduk, arquitecto, pidió a un alumno que le dibujara el violín que tenía entre manos y éste dibujó a mano alzada, a pulso, cuanto de madera hay en un violín, pero delineó a regla sus cuerdas, para dar a entender así su tirantez. El profesor alabó el ingenio del alumno, pero le animó a que hiciera notar la tensión a que éstas están sometidas. Como no supiera de qué modo hacerla visible, el maestro le señaló la muesca que la cuerda en tensión marca en el puente que la tensa, en el que deja huella.

No se puede plasmar una fuerza: pero sí se puede poner de manifiesto sus efectos. Así nos cuenta el Greco, como lo hizo el escultor helenístico, la trágica historia de Laocoonte.

Como el músico, que resume en un acorde de sonidos simultáneos la secuencia que de ellos mismos describe una melodía, el Greco encierra en el cuadro toda una peripecia. De ahí que se haya dicho con razón que su pintura (como dirá en su momento Paul Valéry) aspira a la condición de la música. Aprehender el tiempo que huye y, con él retener, sorprendiéndolo, el movimiento perpetuo de cuanto acontece. No es una metáfora decir que, en el arte del Greco, la música es, amén de una circunstancia y de un motivo, una clave.

Cuerpos ingravidos que, si se les provee de alas, vuelan... A menudo los ángeles, que asisten a las escenas que sus cuadros representan, tañen instrumentos: que el pintor conoce y seguramente posee, pues los pinta con precisión de detalles. Y se nos cuenta que, siendo como era aficionado al lujo (y en este país la música nunca dejó de serlo, no llegando a hacerse, salvo en el alma del pueblo, *guitarra de mesón*, costumbre) se rodeaba de músicos, como lo harán los van gogh de aire y de sol, para templar su espíritu en el trance de su trabajo.

La dualidad del *πνεῦμα* griego, espíritu y signo musical, no se le va de la cabeza. Y sabe que aquél *sopla adonde quiere* y, como sus ángeles, *no sabemos de dónde viene o adónde va*.

Pero podemos aprehenderlo en su fuga. Para ello el pintor cuenta con sus pinceles y su paleta: *la ymitación de colores* (escribe con su nula ortografía) *que tengo yo por la mayor pues es engañar los sabios con cosas aparentes*. Y en sus palabras parece que se trasluce la célebre anécdota que cuenta la rivalidad de dos de sus antiguos colegas y paisanos, los pintores Zeuxis y Parrasio, reconocidos ambos como los más competentes imitadores de la naturaleza, que él con toda probabilidad conoce.

Se alababa uno de ellos de que los pájaros picoteaban sus cuadros para alimentarse de sus fingidos frutos, como si ellos fueran reales: tan perfecta era su imitación. Y el colega le retó a ver una obra propia que guardaba en su taller sobre el caballete, protegida por un lienzo que la cubría en parte. Y cuando el visitante fue a apartar aquel lienzo, comprobó que era pintado.

Engañar a un ser humano, y más si éste es del oficio, es mérito superior, se supone, al de engañar a unos simples pájaros. Pero el Greco no se conforma, ni con lo uno, ni con lo otro. Y aspira a *engañar los sabios*. Este es su propósito y esa su supuesta habilidad; la que aprendió en la escuela de Venecia, insuperable al respecto, y hace valer en Toledo.

Epílogo literario

Tenemos constancia de que Domenico Theotokopoulos fue hombre culto (lo prueba su biblioteca, inventariada y en parte conservada) que leía, estudiaba y anotaba, sus libros. Y no siendo la escritura su oficio, las notas que leemos en los márgenes de sus libros, escritas sin el menor pudor literario, son un precioso documento que ilustra su pensamiento.

Sus comentarios a vuela pluma (de vuelo de plumas sabe el Greco tanto como de alas de ángeles) dan fe, tanto de su cultura clásica (el *Vitruvio* está presente en su biblioteca) como de su formación en la Italia del Renacimiento (le interesan *Le Vite*, de Giorgio Vasari).

Pero de unas y otras fuentes, el cretense saca sus propias conclusiones. Y argumenta, por ejemplo, su afición a los escorzos:

“Que la mujer ermosa de proporsión a qualquier vista por stravagante que ssia non solo non perde ermosura quero decir qu aumenta yn vista e atitudenes que hotra que ermosa non fuesse pare tal non fuesse paresseria un mostro.”

Frente a su contemporáneo Juan de Herrera (el que se ha llevado el gato del monarca al agua del Escorial), el Greco disiente de Vitruvio y de su idea de la proporción.

Cierto que, como pintor (por mucho que a veces distraiga su oficio con otros), él se siente más libre en su arte *enteletuale*, que se gobierna por los *hojos de la razón* y, si a mano viene, trata del *imposible* y en consecuencia a todo se obliga.

De lo que deduce y afirma, sin que otra le quede por dentro, que *la pintura por esser tan universal se aze speculativa*. Y son razones especulativas, en efecto, las que subyacen a no pocos de sus cuadros, inverosímiles desde otros puntos de vista.

Hay en la obra del Greco un continuo ir y venir de símbolos, criptogramas a veces, que es preciso descifrar para su cabal entendimiento. Y más asequibles suelen ser los declarados, como la *Alegoría de la Orden de los Camaldulenses*, que se halla en el Colegio del Patriarca de Valencia, en la que dos pequeños iconos, representando a san Benito y san Romualdo (éste es el fundador de la susodicha orden) flanquean una suerte de *sacra* con la inscripción tomada de la *Eremiticae vitae descriptio* que nos cuenta la vida del santo.

Porque los verdaderos enigmas, y los más difíciles, se deslizan en sus composiciones sin parecerlo, al modo que había practicado en las suyas el Giorgione, fascinante precursor de la Escuela de Venecia, que ha dejado en el viajero impronta perdurable. Son, en ocasiones, sutiles arritmias, o distorsiones, que, alterando el orden convencional, transmiten mensajes secretos de los que solo el observador atento, y paciente, acabará acusando recibo. En éste, como en otros varios sentidos, del lenguaje del Greco puede decirse que es *musical*.

Y literario. De ahí que, como las letras llaman a las letras, la voz de los poetas no se haga esperar. Oigámosles.

*

De los numerosos escritos que escritores notables de distintas épocas han dedicado a la obra del Greco, hemos hecho una pequeña selección que sirva de epílogo a este ensayo. No se trata de acudir a historiadores y críticos, estudiosos y cronistas, del pintor, sino de tomar nota de interpretaciones singulares que otros genios, desde la literatura, han hecho del suyo.

El primero de ellos es Luis de Góngora, al que ya hemos aludido y de cuya *Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco*, en forma de soneto, hemos tomado un verso como título para este ensayo. Curioso que el poeta no llama al pintor Domenico (a la griega), ni Domingo (a la española), y menos Ciríaco (nadie lo hace) a la griega, sino Dominico. Leámoslo al completo.

*Ésta en forma elegante, oh peregrino,
de pórvido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo más suave
que dio espíritu a leño, vida a lino.*

*Su nombre, aun de mayor aliento dino
que en los clarines de la fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave.
Venéralo y prosigue tu camino.*



*Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el Arte estudio, Iris colores,
Febo luces, si no sombras Morfeo.*

*Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo.*

El soneto no tiene desperdicio. Y va al grano: porque el grano está en el pincel, no en el cincel, ni tampoco en la escuadra. El pincel obra el milagro de dar *espíritu a leño, vida a lino*. Por lo que estamos autorizados a suponer que el *leño* a que se refiere el poeta no es la madera tallada, sino la tabla sobre la que se ejercita el pincel: como el *lino* es el lienzo que da soporte a sus pinturas. Aunque, si hablamos de lienzos con vida, no podemos dejar de admirar los que sobre él representan vestiduras en las que huelgan los cuerpos y se insinúan las almas.

Enigmático es asimismo ¿y con segunda intención? el octavo verso, en el que se nos invita, tras haberlo admirado, a seguir adelante. Como si el poeta temiera que de admirarlo pasáramos a imitarlo, siendo inimitable, como en realidad lo es (de nuevo la sombra de Gaudí, admirable e inimitable, acude a nuestra imaginación).



El primer terceto, a su vez, culterano puro, invoca a sus patrones: la Naturaleza, con mayúscula, en primer lugar. El Greco es pintor (Unamuno insistirá en ello) naturalista. Y su Arte no se da sin *estudio*. Arte *speculativa*, nos dice él mismo. Pero que no desdeña cuantos colores le ofrece Iris (aunque prefiere, como dirá Azorín, la gama *ciánica*, de altas frecuencias). Y combina luces que más que a Febo debe al relámpago y sombras de un ensueño surrealista (Morfeo). Prefiere los mediodías y las medianoches a las rosadas auroras y a los cálidos crepúsculos.

De su naturalismo dan fe innumerables detalles: lirios y reclinatorios que adornan sus *anunciaciones*, plumas y tinteros, libros y manteles sobre las mesas de sus santos doctores, y toda suerte de instrumentos musicales (objetos por cierto favoritos del cubismo clásico).

*

Sobre el naturalismo del Greco, calificado ahora de *espiritualista*, vuelve Unamuno tres siglos después (1914), en un escrito fechado en Salamanca, en el que nos habla del *paisaje* y el *paisanaje* de Toledo, con el que el pintor acierta a *consustanciar su espíritu*. Lo contrario de un *realismo idealista*: el de los Rafael y el Tiziano. Y lo compara con Góngora.

Se conocieran o no, el pintor y el poeta (pudieron conocerse, pero no sabemos si se conocieron), la historia y la crítica los han asociado a perpetuidad. Y Unamuno no es ajeno a esa asociación: *¿qué, sino conceptismo, junto a su hermano gemelo, el gongorismo, vemos*

en los cuadros del Greco? Para don Miguel, en *El entierro del conde de Orgaz*, la escena terrenal, el sepelio milagroso, es conceptista y la celestial, la gloria del difunto, es gongorina. No hay acuerdo entre lo real y la idea: al pan (naturaleza) pan y al vino (espíritu) vino.

Y adivina el catedrático de Salamanca, a pesar de que quizá no conoció el *Quinto Sello*, que todos los cuadros del Greco (incluidas sus vistas) son *visiones*. Visiones irreales, pues las cosas no son así, pero naturales: ¿acaso los sueños no son naturales? Lo que nos representan es *irreal*, pero su representación es *natural*: lo más natural del mundo.

Esta visión de la obra del Greco por parte del autor de la *Vida de don Quijote y Sancho* le lleva a parangonarla con *La vida es sueño* de Calderón en particular y con su arte dramático en general (incluidos sus autos sacramentales). Lo cual, a su ver, lo aleja de su contemporáneo Cervantes. Y lo corrobora la ausencia de humor (aparente al menos) en aquél y esencial a éste.

Si el relámpago (escribe Unamuno) *durase algo nos daría una visión luminosa, como las de los cuadros del Greco, a los que ilumina una fantástica luz de pesadilla...* Es una luz que, porque nos deslumbra, apenas nos deja ver: pero se fija en el recuerdo y eterniza el instante. Y bajo ella, los personajes (lo dice el escritor del *Martirio de san Mauricio*) *están juntos, pero no se comunican* (como el mismo autor). Sus pinturas *son instantáneas, como las que se sacan al magnesio* (el *flash* primitivo de las fotos antiguas).

Y sigue el profesor adelante con sus perspicaces observaciones: *solo hablan las manos* (como hablan entre sí los sordomudos, añadimos, conceptistas natos: por señas). *Fantásticos escorzos... y pies que cuelgan y que son como llamas... fuego de Purgatorio. Como llamas de ese fuego brillan y se retuercen sus personajes desnudos.*

A la llama debe el pintor su paleta: los *azules y carmines* que revelan el *ardor interno* de sus criaturas, según Unamuno. Y cita a Cossío que *ve luces más de luna que de sol* en los cuadros del cretense. Porque *su paisaje son los celajes*: perpetuo horizonte bajo que aprieta la tierra y dilata el cielo. *C'est un paysage planétaire.*

En definitiva, viene a decirnos Unamuno, estamos ante un genio *más dramático que épico o novelesco*: más cerca de Calderón, es decir, de un tiempo que está por llegar, que de su propio tiempo, que es el de Cervantes. Uno y otro nos cuentan historias: pero el dramaturgo, y en este caso el pintor, las pone en escena.

Y no tanto, o no solo, pone en escena la comedia humana (lo que sería la mitad inferior del *Entierro*), sino que se encarama a la *divina comedia* (hay un toque dantesco en no pocos asuntos del Greco). Y la ilustra con alegorías y símbolos (*Laocoonte*, *Quinto Sello*) propios del auto sacramental. Su teatro tiende a ser a menudo *El Gran Teatro del Mundo*. Que, como tal teatro, será bien acogido por el público, que busca en él un pasatiempo. Pero, como pintura, que ahí queda y, si se la deja, a perpetuidad, no se pega fácil a los ojos (dice Unamuno).

Dice Azorín, otro asiduo, que *el Greco acaba pintando para sí* (sus últimos cuadros, en efecto, así lo sugieren). Lo que se podría decir de tantos otros: de casi todos. De todos cuando el tiempo de vida se lo permite. El genio hace testamento a lo largo de toda su vida: pero, al cabo de ella y cuando el fin se presiente, lo hace además a conciencia y sin disimulo.

Recórrase, si no, la serie de obras que Miguel Ángel ha dedicado al asunto de la Pietà. Todas admirables, todas obras maestras: pero las últimas, la última de las últimas, esenciales. Sabe que, siendo más él mismo, es más de todos. En arte, el que más aprieta, más abarca.

El Greco atrae a los escritores del 98. *El Greco ha sido revelado al público de España por ese grupo, y al pintor cretense se le ha consagrado un número en El Mercurio*, periódico del que un solo número llegó a publicarse. Y entre sus atractivos, predomina el color. Para líneas ya están los que escriben. O los que proyectan. El color pertenece por entero al pintor.

Tras su visita a Santo Tomé, por la tarde, Azorín se encuentra un *librito antiguo* en el que lee: *mejor sería guardarte de los pecados, que huir de la muerte. Si hoy no estás aparejado ¿cómo lo estarás mañana? ¿Qué sabes si amanecerás?*

Luego, en las monjas de Toledo, las de Santo Domingo el Antiguo, *pende* (nos cuenta) *el retrato de una mujer pálida, anhelante, pintado por el mismo Greco*. Nos hace pensar en *La dama del armiño*, inevitablemente. Más tarde, en *Castilla*, Azorín cita otro soneto de Góngora, que él juzga autobiográfico.

Pero ¿de quién? ¿Del poeta, o del pintor? Porque el armiño nos pone sobre su pista. Y ¿qué decir de la *soñolienta beldad* que esconde? ¿Y de la *piedad* con que asalta al pasajero?

*Descaminado, enfermo, peregrino,
En tenebrosa noche, con pie incierto
La confusión pisando del desierto,
Voces en vano dio, pasos sin tino.*

*Repetido latir, si no vecino,
Distinto oyó de can siempre despierto,
Y en pastoral albergue mal cubierto
Piedad halló, si no halló camino.*

*Salió el sol, y entre armiños escondida,
Soñolienta beldad con dulce saña
Salteó al no bien sano pasajero.*

*Pagará el hospedaje con la vida;
Más le valiera errar en la montaña
Que morir de la muerte que yo muero.*

De nuevo, Góngora y el Greco, el Greco y Góngora. Si no se encontraron en vida, la historia los hace contradictorios. *El poeta* (dice Azorín) *nos coloca fuera de toda concatenación histórica o social. Y la operación que efectúa el pintor, con solo su color, es la misma. No nos sentimos ya ligados a lo que pasará o haya de pasar. Ese presente puro es intemporal.*

Y ya puesto a navegar fantasías literarias, Azorín convierte al antiguo amo de *Lazarillo de Tormes* en *El Caballero de la mano al pecho*, que vuelve a Toledo, viejo y rico. *Sus ojos están hundidos, cavernosos, y en ellos hay* (escribe) *como en quien ve la muerte cercana, un fulgor de eternidad.* Sigámosle unos pasos en su visita al Prado.

Cuando en el Museo del Prado se pasa de la contemplación de Ribera a las dos salas actuales del Greco, se tiene la impresión —y más siendo como yo un poco miope— de múltiple y coloreada ropa tendida. Esa es la pintura del Greco. Ropas tendidas, para que se sequen o para que se ventilen, en patios, galerías, balcones, descampados. Ropa blanca, azulina, verdosa, amarillenta, rojiza. Sábanas, cobertores, briaes (vestidos de seda o de tela rica), refajos, sayas, todo al sol, o bajo un cielo de ceniza, inmóvil en grandes masas, o flameando al viento.

Y una vez embarcado en alusiones al color, Azorín toma la pluma del crítico de arte y anota: *La gran innovación del Greco estriba en que pinta “frío”, cuando todos pintan “caliente”.* Y cita a Cossío, especialista en ese arte: *El Greco es el primer pintor que rompe con este sistema* (el de la serie que llama “xántica”, propia del Tiziano) *y emplea decididamente la serie “ciánica” o de los colores azules, con predominio de los tonos plateados, resultando por tanto sus cuadros de entonación “fría”, como ocurre en la pintura contemporánea. En el cuadro del Greco hay unos matices azulinos, verdes sucios, amarillentos desleídos, que ellos solos, sin más cooperación, suscitan en nosotros estados espirituales indefinidos.*

*

Pero no solo la literatura española, clásica y moderna, ha rondado la obra del Greco. A su prestigio universal han contribuido voces de otras latitudes. Invocaremos una de ellas, que no por parcial y a nuestro juicio distorsionada (el pintor mismo se lo había buscado) carece de interés e indiscutible agudeza: se trata de Aldous Huxley, el profeta de *Un mundo feliz*.

Sin el menor ánimo de pontificar y declarándose de antemano *ignorante* al respecto, el escritor inglés deriva su *Meditación en torno al Greco* del cuadro que conoció en la *Burlington House* bajo el título *El sueño de Felipe II* y que nosotros conocemos como *La Santa Liga*, obra de la juventud de su autor, a caballo entre Italia y España.

Pasaremos por alto sus deliciosas ironías, como la que describe al monarca como un *empleado de pompas fúnebres*, o nos habla de *ángeles bailadores*, o de *pululantes y aéreos santos*, para centrarnos en su peculiar caballo de batalla, que no es tal sino *inmensa ballena*

que *da gigantescos bostezos y a lo largo de cuya rojiza garganta se desliza una numerosa concurrencia, posiblemente de condenados*. Y se pregunta: *¿Juicio Final? ¿Ojeada mística al interior del cielo? ¿Testimonio aleccionador de cómo procede el Todopoderoso con los herejes?*

El tema me interesa (dice el comentarista) *precisamente porque no sé lo que significa*. Pero, convencido de que la ballena es el objeto más significativo del cuadro, intuye que hay en él una *simbólica y profética autobiografía*. De donde a continuación concluye que, *en la última obra del Cretense, cada personaje es un Jonás*.

Para un lector de la Biblia, la asociación de Jonás con la ballena, en cuyo vientre estuvo el profeta tres días, es inmediata. Y el conocedor del evangelio sabe que el episodio de Jonás se toma, por parte de Jesús, como señal y anticipo de su resurrección. A ella se refiere el autor cuando dice: *La Resurrección del Prado es una resurrección dentro de un tubo digestivo*.

Abunda en su idea de que *los seres del Greco están encarcelados en una cárcel visceral. Todo lo que les rodea es orgánico, animal*. Pero no se le ocurre pensar que esa cárcel no sea el tubo digestivo, sino el vientre y que lo que el pintor representa sea, más que una digestión, un feliz y próspero embarazo. Es verdad que la ballena sugiere lo primero. Pero Jonás, devuelto a la vida, nos induce a imaginar lo segundo. La ballena que fagocita es luego vientre que da a luz. El signo que Jesús invoca está muy puesto en razón. Y *La Resurrección del Greco* lo corrobora.

Preferimos pensar que los desnudos del *Quinto Sello*, al que Huxley se refiere como *La apertura del séptimo cielo* ¿error o ironía? y en los que imagina que el *proceso de asimilación ha sido llevado a su último extremo*, son lo que quieren ser en el ánimo de su autor: es decir, pura y simplemente, *resucitados* y, porque lo son, ni machos ni hembras, como ángeles.

Podría ser que el intestino cósmico no fuera tal, sino vientre universal. Que el *cupismo visceral* que el inglés pronostica al cretense y que el surrealismo del siglo XX hará suyo, no sea sino el emerger de un subconsciente que en el sueño se mueve como Pedro por su casa y que augura un futuro incierto que no se descarta: *to die, to sleep, perhaps to dream*.

En ésta que juzga (sin quererlo) *una de las creaciones más inquietantes de la mente humana* (lo suscribimos) Huxley ve vísceras adonde Azorín *ropa tendida*. E invoca la *conciencia visceral de nuestros antepasados*. Como lo haría un Gauguin. O como lo hace Rafael Alberti en el Segundo Libro (1917-31) de *La arboleda perdida*, rememorando *los frescos de Creta* (Knosos pre-helénico de murales y cerámicas, escritura minoica) de donde *nos viene*, dice, *pasando por Italia, aquel azul traslúcido*. Queremos, con este testimonio, poner fin a este epílogo.

Enamorado del mar, el poeta ve color y lo discierne en cada uno de nuestros grandes pintores: *los alados grises, azulados y rosas de Velázquez, las nubosidades celestes de Murillo, los azufres candentes del Greco, los marfiles y blancos de Zurbarán...* El azufre es el signo del Greco: un signo candente, es decir, signo de fuego.

Sabemos que el corazón de la llama es azul (una voz con reminiscencias árabes, persas y sánscritas). Y que éste ha sido el signo bajo el cual el genio del Greco ha deambulado toda su vida, de Oriente a Occidente: como predestinado para representar la escena de *Pentecostés*. Las alusiones al fuego de sus comentaristas son incontables.

Pero es el suyo un fuego frío: gélido incluso. Y a menudo ceniciento. Está en sus cielos, que acaparan sus paisajes, de fondo y de figura. Está en sus rostros, partiendo del de Orgaz, más muertos que vivos, cuando no resucitados. Pero el fuego es, sobre todo, fugacidad. Es el signo del tiempo que huye: *tempus fugit*. Y que todo lo abrasa: *et in pulverem reverteris*. La filosofía del Greco es la de Heráclito, su paisano. De éste escribe Juan Arnau: *No fue discípulo de nadie y, más que ningún otro, era altanero y despectivo*. Tal cual, cabría decirlo del Greco.

No le contentó a su Majestad (escribe el padre Sigüenza a propósito del *San Mauricio* y Felipe II), *no es mucho; porque contenta a pocos*. Contentar, lo que se dice contentar, creemos que no contenta a nadie. Ni es el contento lo que busca, ni es ése el propósito de sus cuadros. *Aunque dicen* (sigue el historiador de la Orden de san Jerónimo, al cuidado del Escorial) *es de mucho arte y que su autor sabe mucho*. Pero ¿quién lo dice? ¿Acaso es el mismo autor altanero y despectivo, que hace valer su arte por lo mucho que sabe? Es decir que, si no supo, o no quiso, ganarse el aprecio de sus anfitriones, sí acertó a imponer sus conocimientos y su habilidad: *se veen cosas excelentes de su mano*.

De ahí que la respuesta que suscita la obra del Greco fuera y es, no tanto de *contento*, cuanto de inquietud, la que transmiten sus siempre inquietas figuras, y de zozobra. Ésta podría ser una clave y es la que proponemos a punto de dar fin a este discurso. ZOZOBRA. Es una bella voz, que suena a onomatopeya, y lo es en la medida en que traduce su correspondiente latina: *sub-supra*, es decir, abajo arriba. Una fórmula que describe, al pie de la letra, lo *sublime* que se nos insinúa en *El entierro del conde de Orgaz*, y se nos revela en *El Quinto Sello del Apocalipsis*.

Bibliografía

Alberti, Rafael: *La arboleda perdida*. EL PAÍS. Madrid 2005.

Arphe y Villafañe, Juan de: *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*. Sevilla 1585. Ed. facsímil de los Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Oviedo 1977.

Azorín (Martínez Ruiz, José):

-*Castilla*. Austral. Espasa-Calpe 1993.

-*Madrid*. Biblioteca Nueva. Madrid 1995.

Bernari, Carlo y De Vecchi, Pierluigi: *Tintoretto*. Noguer. Barcelona 1974.

Cagli, Corrado y Valcanover, Francesco: *Tiziano*. Noguer. Barcelona 1971.

Calderón de la Barca, Pedro:

-*La vida es sueño*. Letras Hispánicas. Cátedra. Madrid 2004.

-*El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Letras Hispánicas. Cátedra. Madrid 2007.

Frati, Tiziana y De Salas, Xavier: *El Greco*. Noguer. Barcelona 1970.

Góngora, Luis de: *Soledades y otros poemas*. Clásicos españoles. EL PAÍS. Madrid 2004.

Guardini, Romano: *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Guadarrama. Madrid 1960.

Huxley, Aldous: *Música en la noche*. Kairós. Barcelona 2001.

Kant, Emmanuel: *Lo bello y lo sublime*. Austral. Espasa-Calpe. Madrid 1964.

Marini, Remigio y Piovene, Guido: *Veronés*. Noguer. Barcelona 1976.

Maritain, Jacques: *Arte y escolástica*. Club de lectores. Buenos Aires 1958.

Rodríguez Fischer, Ana: *El poeta y el pintor*. Alfabia. Barcelona 2014.

Unamuno, Miguel de: *En torno a las artes*. Austral. Espasa-Calpe. Madrid 1976.

Ilustraciones

- 01 GRECO: Sagrada Familia con santa Ana. Toledo: Hospital Tavera. Detalle.
- 02 Id. Conjunto.
- 03 GRECO: Alegoría de la Santa Liga. Londres: National Gallery. Fragmento.
- 04 GRECO: El entierro del conde de Orgaz. Toledo: Santo Tomé. Retrato de Jorge Manuel.
- 05 GRECO: Retrato de Jorge Manuel Theotokópulos. Sevilla: Museo de Bellas Artes.
- 06 GRECO: Virgen de la Caridad. Illescas (Toledo): Hospital de la Caridad. Fragmento.
- 07 GRECO: Dibujo de El Día de Miguel Ángel. Munich: Staatliche Graphische Sammlung.
- 08 GRECO: El martirio de san Mauricio. Escorial: Monasterio. Fragmento.
- 09 GRECO: Autorretrato. Nueva York: Metropolitan Museum.
- 10 GRECO: Dormición de la Virgen. Sira: Ermópolis.
- 11 MANTEGNA: El Tránsito de la Virgen. Madrid: Prado.
- 12 ANÓNIMO: Dormición de la Virgen (fresco). Iglesia en Gracanica (Bosnia).
- 13 GRECO: San Lucas pinta a la Virgen. Atenas: Museo Benaki. Conjunto.
- 14 Id. Detalle.
- 15 GRECO: La adoración de los Magos. Atenas: Museo Benaki.
- 16 GRECO: Retrato de Julio Clovio. Nápoles: Capodimonte. Detalle.
- 17 GRECO: La última cena. Bolonia: Pinacoteca Nacional.
- 18 GRECO: Políptico de Módena. Módena: Galería Estense. Anverso.
- 19 Id. Reverso.
- 20 GRECO: La expulsión de los mercaderes del templo. Washington: National Gallery.
- 21 GRECO: La expulsión de los mercaderes del templo. Minneapolis: Institute of Arts. Detalle: Retratos de Tiziano, Miguel Ángel, Julio Clovio y presunto del autor.
- 22 GRECO: Cristo cura al ciego. Dresde: Gemäldegalerie.
- 23 Id. Detalle.
- 24 GRECO: La huida a Egipto. Basilea: Colección Hirsch.

- 25 GRECO: Piedad. Filadelfia: Colección J. G. Johnson.
- 26 TIZIANO: Piedad. Venecia: Galleria dell'Accademia.
- 27 GRECO: La Anunciación. Madrid: Prado.
- 28 GRECO: La Anunciación. Florencia: Colección Contini Bonacossi.
- 29 Figura 16: detalle.
- 30 GRECO: Retrato de Giambattista Porta. Copenhague: Museo Nacional de Arte. Detalle.
- 31 GRECO: Retrato de Pompeo Leoni. Detalle.
- 32 GRECO: Entierro de Cristo. París: Colección Broglio.
- 33 Id. Detalle.
- 34 GRECO: Muchacho encendiendo una candela: "El soplón". Nápoles: Capodimonte.
- 35 GRECO: Pentecostés. Madrid: Prado. Parte central.
- 36 GRECO: La adoración de los pastores. Madrid: Prado. Detalle (presunto autorretrato).
- 37 GRECO: Alegoría de la Santa Liga, o Adoración del Nombre de Jesús. Londres: National Gallery. Detalle.
- 38 Id. Conjunto.
- 39 GRECO: La Asunción de Santo Domingo el Antiguo. Chicago: Art Institute.
- 40 GRECO: La Trinidad de Santo Domingo el Antiguo. Madrid: Prado.
- 41 GRECO: La Verónica o La Santa Faz. Madrid: Prado.
- 42 GRECO: San Benito. Madrid: Prado.
- 43 GRECO: La Resurrección. Toledo: Iglesia de Santo Domingo el Antiguo.
- 44 GRECO: San Juan Bautista. Toledo: Iglesia de Santo Domingo el Antiguo.
- 45 GRECO: San Juan Evangelista. Toledo: Iglesia de Santo Domingo el Antiguo.
- 46 GRECO: La adoración de los pastores de Santo Domingo el Antiguo. Santander: Colección Botín.
- 47 Toledo: Sacristía de la Catedral.
- 48 GRECO: El Expolio. Toledo: Sacristía de la Catedral.

- 49 Id. Detalle.
- 50 Id. Otro detalle.
- 51 Id. Detalle: “las tres marías”.
- 52 Id. Otro detalle.
- 53 GRECO: El martirio de san Mauricio. Escorial: Monasterio.
- 54 Id. Fragmento con presunto autorretrato del autor.
- 55 DURERO: El martirio de los Diez Mil. Viena: Kunsthistorisches Museum.
- 56 Portada del Libro de Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando jesuitas, In Ezechielem Explanaciones... sobre el Templo de Salomón.
- 57 Figura 53: ángulo inferior izquierdo del cuadro.
- 58 VILLON: El espacio.
- 59 GRECO: La dama del armiño. Glasgow: Museums and Art Galleries.
- 60 GRECO: El caballero de la mano en el pecho. Madrid: Prado.
- 61 GRECO: Retrato de caballero anciano. Madrid: Prado.
- 62 GRECO: La Magdalena penitente. Montevideo: Colección Berenbau.
- 63 Id. Detalle de las manos.
- 64 GRECO: La Magdalena penitente. Budapest: Szépművészeti Múzeum.
- 65 TIZIANO: La Magdalena. Florencia: Palazzo Pitti.
- 66 GRECO: La Magdalena penitente. Sitges: Cau Ferrat.
- 67 Id. Detalles de las manos.
- 68 GRECO: Verónica con el velo. Madrid: Colección Caturla.
- 69 Id. Detalle de la mano derecha.
- 70 Id. Detalle de la mano izquierda
- 71 GRECO: San Francisco en éxtasis. Madrid: Lázaro Galdiano.
- 72 GRECO: San Francisco en pie, meditando. Omaha (Nebraska): Joslyn Art Museum.
- 73 MANTEGNA: San Sebastián. París: Louvre.

- 74** GRECO: San Sebastián. Palencia: Catedral.
- 75** GRECO: San Pablo. San Sebastián: Colección Marquesa de Narros.
- 76** GRECO: Aparición de la Virgen con el Niño a san Lorenzo. Monforte de Lemos (Lugo): Colegio de la Compañía.
- 77** GRECO: Los santos Pedro y Pablo. Estocolmo: National-museum.
- 78** Figura 75: detalle de las manos.
- 79** Figura 77: detalle de las manos.
- 80** Figura 02: detalle de los rostros de la Virgen y san José.
- 81** GRECO: Cristo muerto sostenido por san José, con la Virgen y la Magdalena. París: Colección Niarchos.
- 82** GRECO: La Inmaculada Concepción contemplada por san Juan Evangelista. Toledo: Museo de Santa Cruz. Mitad superior.
- 83** Id. Detalle parte inferior: San Juan.
- 84** Toledo: Mezquita del Cristo de la Luz.
- 85** RIBERA: El sueño de Jacob. Madrid: Prado.
- 86** Toledo. Santo Tomé: Capilla del "Entierro".
- 87** GRECO: El entierro del Conde de Orgaz. Toledo: Santo Tomé. Detalle del autor entre dos caballeros.
- 88** Id. Detalle del presunto autorretrato.
- 89** Id. Detalle: retrato de Jorge Manuel, hijo del autor.
- 90** Id. Detalle del rostro.
- 91** Id. Conjunto.
- 92** MIGUEL ÁNGEL: Cristo y la Virgen. Roma: Capilla Sixtina. Detalle del Juicio Final.
- 93** GRECO: El entierro del Conde de Orgaz. Parte superior, centro.
- 94** Id. Mitad inferior.
- 95** Id. Detalle: San Esteban.
- 96** Id. Detalle: San Agustín.
- 97** Id. Detalle de la dalmática de san Esteban.

- 98 Id. Detalle del difunto Conde de Orgaz.
- 99 Id. Detalle de la mano del monje de hábito negro, presunto retrato de Fray Hortensio Félix de Paravicino.
- 100 Id. Detalle de ambos monjes departiendo.
- 101 Id. Detalle del Arcediano, de espaldas.
- 102 Id. Detalle del busto del mismo y, a su derecha, del de Andrés Núñez, párroco de Santo Tomé, de perfil.
- 103 Id. Detalle del rostro del Arcediano, de perfil.
- 104 Id. Detalle de la mano derecha del mismo.
- 105 Id. Franja central del cuadro.
- 106 Id. Detalle de la mano del caballero que está entre san Agustín y el Arcediano.
- 107 Id. Detalle del rostro del caballero que está detrás de san Agustín.
- 108 Id. Detalle del grupo de caballeros a la derecha del cuadro.
- 109 Id. Mitad superior del cuadro, en forma de luneto.
- 110 Id. Detalle del ángel que porta el alma del Conde en el centro del cuadro.
- 111 Id. Detalle del rostro de san Pedro en la Gloria, detrás de la Virgen.
- 112 Id. Detalle del rostro de la Virgen en la Gloria.
- 113 Id. Detalle de tres rostros de bienaventurados.
- 114 Id. Detalle de otros bienaventurados.
- 115 Id. Detalle de san Pedro con las llaves.
- 116 Id. Detalle de dos rostros de ángeles.
- 117 Id. Detalle de la mano de san Pedro.
- 118 Id. Detalle de las manos, derecha de la Virgen e izquierda de san Juan Bautista.
- 119 Id. Detalle de David con el arpa.
- 120 Id. Detalle del ángel niño que pliega las nubes.
- 121 BORROMINI: Galleria della Statua en Roma, Palazzo Spada.
- 122 Monasterio de El Escorial: presbiterio de la iglesia. Dibujo de L. Borobio.

- 123** Sección longitudinal del Teatro Olímpico en Vicenza de Andrea Palladio.
- 124** GRECO: San Juan Bautista. Valencia: Museo de San Pío V.
- 125** GRECO: La Asunción. Toledo: Museo de Santa Cruz. Detalle.
- 126** VELÁZQUEZ: Las Hilanderas. Madrid: Prado. Detalle.
- 127** GRECO: Santo Tomás. Toledo: Catedral. Detalle.
- 128** GRECO: La Anunciación. Lugano: Colección Thyssen. Parte superior.
- 129** GRECO: La Asunción. Toledo. Museo de Santa Cruz. Parte superior.
- 130** GRECO: Julián Romero y su santo patrono. Madrid: Prado.
- 131** FRA ANGELICO: La Anunciación. Madrid: Prado.
- 132** GRECO: La Anunciación. Madrid: Prado. Detalle del ángel.
- 133** Figura 128. Detalle del ángel.
- 134** SIMONE MARTINI: La Anunciación con los santos Ansano y Margarita.
Florencia: Uffizi.
- 135** FILIPPO LIPPI: La Anunciación. Munich: Alte Pinakotek.
- 136** VAN EYCK: La Anunciación. Nueva York: Metropolitan Museum.
- 137** MEMLING: La Anunciación. Nueva York: Colección Lehman.
- 138** GRÜNEWALD: La Anunciación. Colmar: Museo Unterlinden.
- 139** BERRUGUETE: La Anunciación. Iglesia de Santa Eulalia: Paredes de Nava
(Palencia).
- 140** POLLAIUOLO: La Anunciación. Berlín: Staatliche Museen.
- 141** BOTTICELLI: La Anunciación. Florencia: Uffizi.
- 142** LEONARDO: La Anunciación. Florencia: Uffizi.
- 143** TINTORETTO: La Anunciación. Venecia: Scuola san Rocco.
- 144** VERONÉS: La Anunciación. Colección Thyssen.
- 145** Figura 128: conjunto.
- 146** GRECO: La Anunciación. Illescas (Toledo): Hospital de la Caridad.
- 147** GRECO: La Anunciación. Madrid: Banco Urquijo.

- 148** GRECO: La Anunciación. Budapest: Szépművészeti Múzeum.
- 149** GRECO: La Natividad. Illescas (Toledo): Hospital de la Caridad. Centro del cuadro.
- 150** Id. Conjunto.
- 151** GRECO: La adoración de los pastores. Bucarest: Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.
- 152** Id. Centro del cuadro.
- 153** GRECO: La adoración de los pastores. Valencia: Colegio del Patriarca.
- 154** GRECO: La adoración de los pastores. Madrid: Prado.
- 155** GRECO: Despedida de Cristo de la Virgen. Toledo: Museo de Santa Cruz.
- 156** Id. Detalle de las manos.
- 157** TINTORETTO: El Bautismo de Cristo. Venecia: Scuola San Rocco.
- 158** GRECO: El Bautismo de Cristo. Madrid: Prado.
- 159** Id. Detalle de los ángeles.
- 160** GRECO: El Bautismo de Cristo. Toledo: Hospital Tavera. Parte superior.
- 161** GRECO: Expulsión de los mercaderes del templo. Madrid: Iglesia de San Ginés. Centro del cuadro.
- 162** Id. Conjunto.
- 163** TIZIANO: La Oración en el huerto. Escorial: Monasterio.
- 164** TIZIANO: La Oración en el huerto. Madrid: Prado.
- 165** GRECO: La Oración en el huerto. Londres: National Gallery.
- 166** GRECO: La Oración en el huerto. Andújar (Jaén): Iglesia de Santa María.
- 167** Id. Detalle de las manos.
- 168** GRECO: Cristo con la cruz. Madrid: Prado.
- 169** GRECO: Cristo con la cruz. Nueva York: Brooklyn Museum.
- 170** GRECO: Cristo crucificado con dos donantes. París: Louvre.
- 171** GRECO: Cristo crucificado. Zumaya: Colección Zuloaga.
- 172** GRECO: Cristo crucificado, con la Virgen, la Magdalena, san Juan Evangelista y ángeles. Madrid: Prado.

- 173** GRECO: Cristo crucificado con vista de Toledo. Madrid: Banco Urquijo.
- 174** GRECO: Mater Dolorosa. Beverly Hills (California): Colección Iturbi.
- 175** TIZIANO: Dolorosa con las manos juntas. Madrid: Prado.
- 176** TIZIANO: Dolorosa con las manos separadas. Madrid: Prado.
- 177** GRECO: La Resurrección. Madrid: Prado.
- 178** GRECO: Cristo resucitado. Toledo: Hospital de Tavera.
- 179** GRECO: Pentecostés. Madrid: Prado.
- 180** Id. Detalle de la Virgen y una “maría”.
- 181** Id. Cabeza de apóstol.
- 182** Id. Cabeza de apóstol.
- 183** Id. Cabeza de apóstol.
- 184** GRECO: La Asunción. Toledo: Museo de Santa Cruz.
- 185** TIZIANO: La Asunción. Venecia: Iglesia de Santa María Gloriosa dei Frari.
- 186** Figura 128: detalle del ángel.
- 187** Figura 184: detalle de un ángel.
- 188** GRECO: Coronación de la Virgen con santos. Toledo: Museo de Santa Cruz.
Parte inferior del cuadro.
- 189** Id. Conjunto.
- 190** GRECO: Retablo de la Capilla de San José de Toledo.
- 191** GRECO: Coronación de la Virgen. Toledo: Capilla de San José.
- 192** GRECO: Coronación de la Virgen. Illescas (Toledo): Hospital de la Caridad.
Centro del óvalo.
- 193** Id. Detalle de la Virgen.
- 194** MIGUEL ÁNGEL: La Creación. Roma: bóvedas de la Capilla Sixtina.
- 195** MIGUEL ÁNGEL: Esclavo. Florencia: Galleria dell’Accademia.
- 196** BERNINI: La transverberación de santa Teresa. Roma: Iglesia de Santa Maria della Vittoria.

- 197** GRECO: Virgen de la Caridad. Illescas (Toledo): Hospital de la Caridad. Parte inferior.
- 198** Id. Conjunto.
- 199** GRECO: Virgen con el Niño y las santas Martina e Inés. Washington: National Gallery. Parte inferior.
- 200** Id. Conjunto.
- 201** Id. Detalle de las manos de la Virgen, el Niño y un ángel.
- 202** GRECO: San José con el Niño. Toledo: Capilla de San José. Detalle.
- 203** Id. Conjunto.
- 204** GRECO: San Martín y el mendigo. Washington: National Gallery.
- 205** LEONARDO: San Juan Bautista. París: Louvre.
- 206** GRECO: San Juan Bautista. Valencia: Museo de San Pío V. Mitad superior.
- 207** GRECO: Santos Juan Evangelista y Juan Bautista. Toledo: Museo de Santa Cruz.
- 208** Figura 45: detalle.
- 209** GRECO: El Redentor. Toledo: Museo del Greco.
- 210** Id. Detalle de las manos.
- 211** GRECO: Cabeza de Cristo. Praga: Národní Galerie.
- 212** GRECO: San Pedro. Toledo: Museo del Greco.
- 213** GRECO: Las lágrimas de san Pedro. Toledo: Hospital Tavera.
- 214** GRECO: San Pedro. Escorial: Monasterio.
- 215** GRECO: San Ildefonso. Escorial: Monasterio.
- 216** GRECO: San Juan Evangelista. Madrid: Prado.
- 217** GRECO: San Juan Evangelista. Toledo: Catedral.
- 218** GRECO: Santiago el Mayor, Peregrino. Toledo: Museo de Santa Cruz.
- 219** GRECO: Santiago el Mayor. Toledo: Catedral.
- 220** GRECO: San Andrés. Toledo: Catedral.
- 221** Id. Detalle de las manos.

- 222** GRECO: Santos Andrés y Francisco. Madrid: Prado.
- 223** GRECO: San Felipe. Toledo: Catedral.
- 224** MIGUEL ÁNGEL: Juicio Final. Roma: Capilla Sixtina. San Bartolomé.
- 225** GRECO: San Bartolomé. Toledo: Museo del Greco.
- 226** GRECO: San Mateo. Toledo: Catedral.
- 227** Figura 127: conjunto.
- 228** GRECO: Santiago el Menor. Toledo: Catedral.
- 229** GRECO: San Judas Tadeo. Toledo: Catedral.
- 230** GRECO: San Simón. Toledo: Catedral.
- 231** GRECO: San Pablo. Toledo: Catedral.
- 232** GRECO: Santos Pedro y Pablo. Barcelona: MNAC.
- 233** GRECO: San Lucas. Toledo: Catedral.
- 234** GRECO: San Sebastián. Madrid: Prado.
- 235** GRECO: San Ildefonso. Illescas (Toledo): Hospital de la Caridad.
- 236** Figura 72: detalle de las manos.
- 237** GRECO: San Francisco en éxtasis. Madrid: Colección Blanco Soler.
- 238** GRECO: San Francisco y el Hermano León meditando sobre la muerte.
Valencia: Colegio del Patriarca.
- 239** GRECO: Santo Domingo en oración. Toledo: Catedral.
- 240** Figura 87: supuesto autorretrato.
- 241** GRECO: Retrato de Jerónimo de Cevallos. Madrid: Prado.
- 242** RAFAEL: Retrato de Cardenal. Madrid: Prado. Detalle.
- 243** GRECO: Retrato del Cardenal Niño de Guevara. Nueva York:
Metropolitan Museum.
- 244** GRECO: Retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino. Boston: Museum of
Fine Arts.
- 245** BUÑUEL: Fotograma de "Viridiana" en el que Catherine Deneuve contempla
la estatua yacente del Cardenal Tavera, obra de Alonso Berruguete,
que se halla en Toledo, Hospital de Tavera.

- 246 GRECO: Retrato del Cardenal Juan de Tavera. Toledo: Hospital de Tavera.
- 247 Figura 203: detalle del Niño.
- 248 GRECO: Vista de Toledo. Nueva York: Metropolitan Museum.
- 249 GRECO: Vista y mapa de Toledo. Toledo: Museo del Greco. Detalle parte superior izquierda.
- 250 Id. Parte inferior izquierda.
- 251 Id. Parte inferior derecha.
- 252 Grupo de Laocoonte (escultura helenística). Roma: Museos Vaticanos.
- 253 GRECO: Laocoonte. Washington: National Gallery.
- 254 Id. Centro.
- 255 Figura 53: parte inferior izquierda.
- 256 Figura 253, izquierda.
- 257 Figura 253, derecha.
- 258 Figura 03, cuarto inferior derecho.
- 259 GRECO: El Quinto Sello del Apocalipsis. Nueva York: Metropolitan Museum.
- 260 GRECO: La adoración de los pastores. Nueva York: Metropolitan Museum.
- 261 Figura 36: supuesto autorretrato.
- 262 GRECO: Alegoría de la Orden de los Camaldulenses. Valencia: Colegio del Patriarca.
- 263 VELÁZQUEZ: Retrato de don Luis de Góngora y Argote. Boston: Museum of Fine Arts.
- 264 PICASSO: Guitarras. Nueva York: Colección Guggenheim.

MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO

(Valladolid, 1967), editora literaria

Arquitecta por la Universidad de Navarra, 1992, Doctora en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), 1999, y Máster en Gestión del Patrimonio por la Universidad de Alicante (UA), 2010. Profesora del área de conocimiento de Composición Arquitectónica del Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía de la Escuela Politécnica Superior de la UA. Autora de libros, capítulos de libros y artículos en revistas científicas. Sus líneas de investigación son la arquitectura y la ciudad contemporáneas y el urbanismo inclusivo y participativo. Miembro del grupo de investigación “Metrópoli, Arquitectura y Patrimonio” de la UA y “Análisis y Documentación de Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad” de la UPM. Miembro de la comisión académica del Programa de Doctorado “Ingeniería de Materiales, Estructuras y Terreno: Construcción Sostenible” de la UA y “Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad” de la UPM. Directora del Secretariado de Desarrollo de Campus del Vicerrectorado de Campus y Tecnología de la UA.

DAVID FONTCUBERTA RUBIO

(Cartagena, 1990)

PAULA VILLAR PASTOR

(San Vicente del Raspeig, 1990)

Diseño gráfico y maquetación

Arquitecto y Arquitecta por la Universidad de Alicante, 2016, han desarrollado su labor profesional en el mundo de la arquitectura y el urbanismo desde la cooperación internacional en la ciudad de Lima, Perú.

Este libro es una invitación a visitar la obra del Greco (c1540-1614), dispersa en medio mundo gracias a sus múltiples réplicas auténticas, alabada en su época, infravalorada luego a lo largo de tres siglos, y finalmente reconocida, a partir del primer tercio del siglo XX, como propia de un genio descomunal y sin escuela inmediata. Está destinado a quienes aman el gran arte: el que se sustrae al tiempo y al que vale la pena volver, una y otra vez, con la certeza de hallar en él lo desconocido en lo supuestamente conocido.

Su título, que dio espíritu a leño y vida a lino, es un verso del Soneto que Góngora compuso para el epitafio del pintor. En él, a la vez que se alude a las tablas y lienzos que son los soportes de su pintura, se insinúa lo peculiar de un arte sublime que ora viste las almas sin mediación de los cuerpos, ora hace de los mismos el vestido del alma.

Transeúnte de varias culturas, de Candía a Venecia, de Roma a Toledo, de su intimidad reservada sabemos lo que nos dicen sus cuadros. Lee mucho: pero escribe poco y mal. Pleitea lo suyo. Y, de natural insumiso, halla su mercado, que llegará a ser próspero, al margen de las instituciones, en la devoción privada. Retratista más que competente, pinta a ricos y pobres: a aquéllos tales cuales son, con fidelidad y sin miramientos, y a éstos los convierte en modelos para sus santos de altar, dando así por cumplida la primera de las bienaventuranzas.

El libro se estructura en siete partes, a las que el autor, arquitecto, llama “moradas”, alusión a la obra coetánea de Teresa de Ávila, y a través de las cuales el pintor nos introduce en el “castillo interior” de su obra. Desde su aprendizaje griego (1ª) a su Apocalipsis (7ª), a través de su maduración en Italia (2ª), su falso aterrizaje en El Escorial, que le rebota a Toledo (3ª), el Entierro del conde de Orgaz para Santo Tomé (4ª y ecuador de su obra), su largo recorrido por el santoral cristiano (5ª) y sus grandes retratos (6ª).

Un breve epílogo literario (Góngora y Azorín, Unamuno y Huxley, Manuel Machado y Alberti) muestra que si el pintor anduvo atento a los escritores, éstos (generaciones del 98 y del 27) tuvieron no poca parte en su rehabilitación histórica.